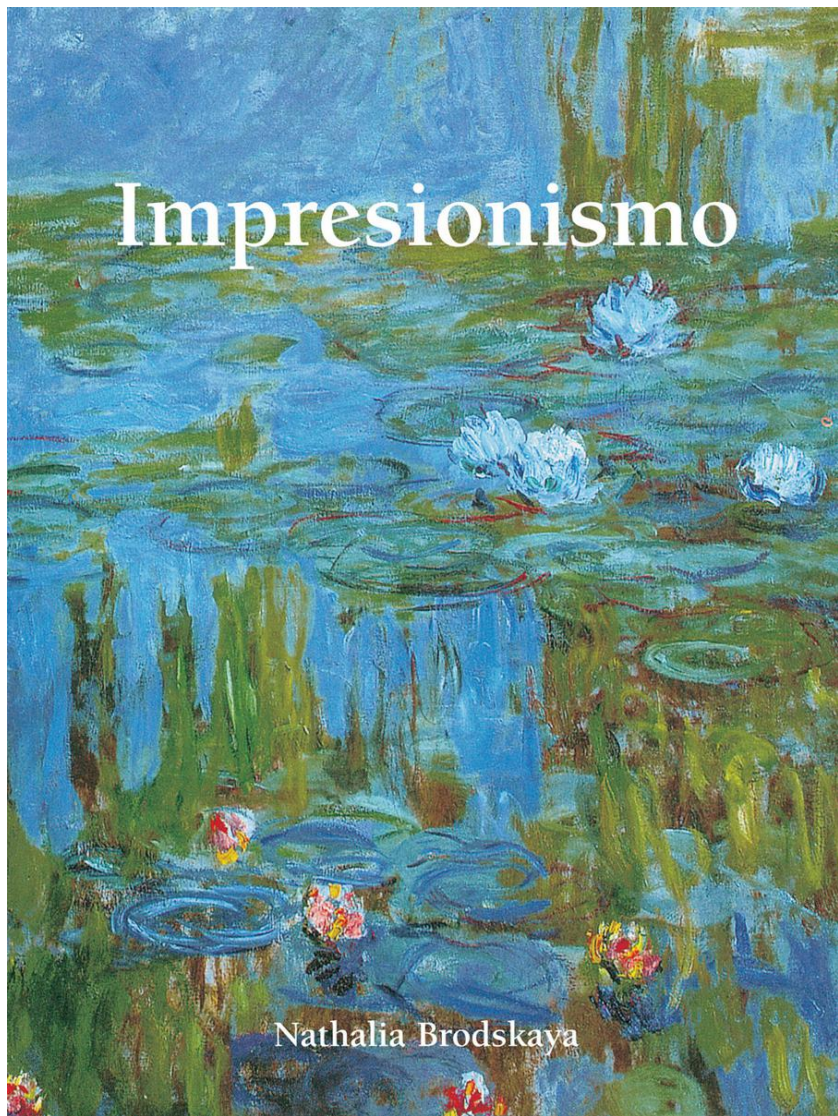


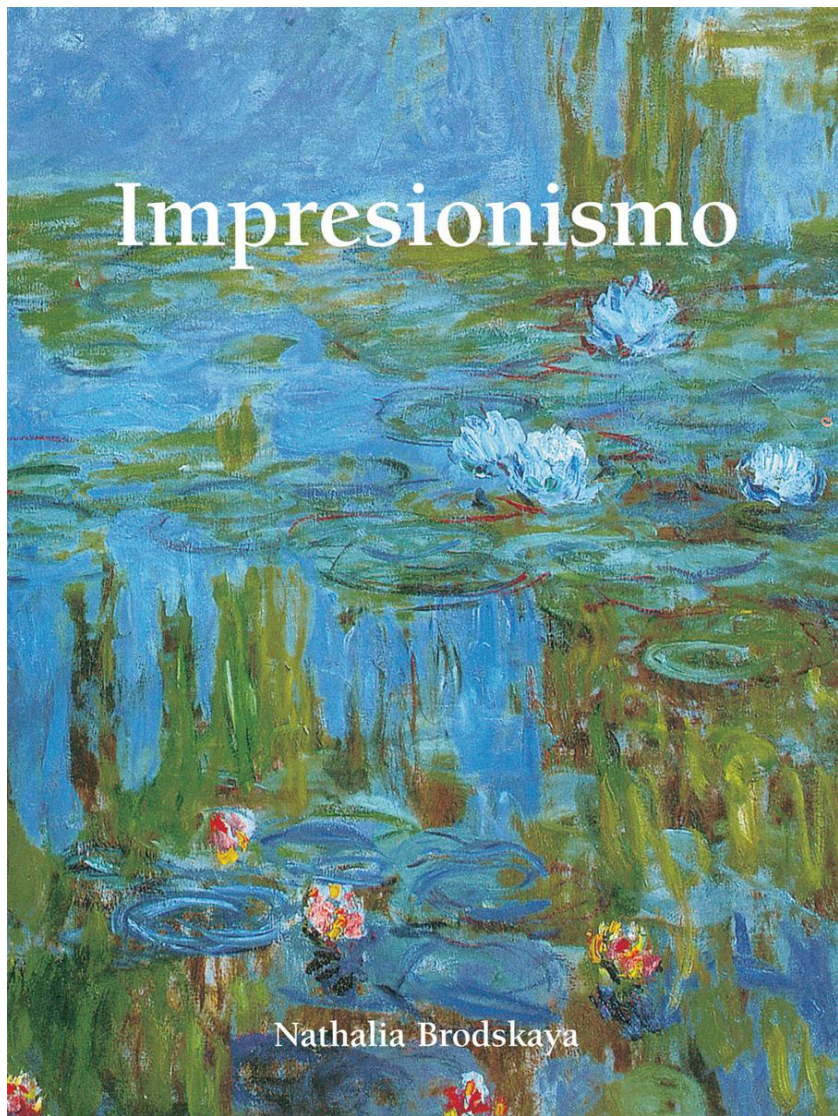
Impresionismo

Nathalia Brodskaya



Impresionismo

Nathalia Brodskaya



Autor: Nathalia Brodskaya

Traducido por: Celia Cordero Pérez

Título original: Impressionism

Diseño:

Baseline Co Ltd

Vietnam

© Confidential Concepts, worldwide, USA

© Parkstone Press International, New York, USA

Image-Bar www.image-bar.com

ISBN: 978-1-64461-820-2

Todos los derechos reservados. Queda prohibida en todo el mundo la reproducción o adaptación de cualquier parte de esta obra sin la debida autorización del propietario del copyright. A menos que se especifique lo contrario, el copyright de las obras corresponde a sus respectivos fotógrafos. A pesar de una intensa investigación no siempre ha sido posible determinar la propiedad del copyright. Llegado el caso, agradeceríamos su notificación.

Nathalia Brodskaya

Impresionismo



Contenido

Prefacio

Los impresionistas y la pintura academicista

Precursores

La primera exposición del impresionismo

Édouard Manet (1832-1883)

Claude Monet (1840-1926)

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)

Alfred Sisley (1839-1899)

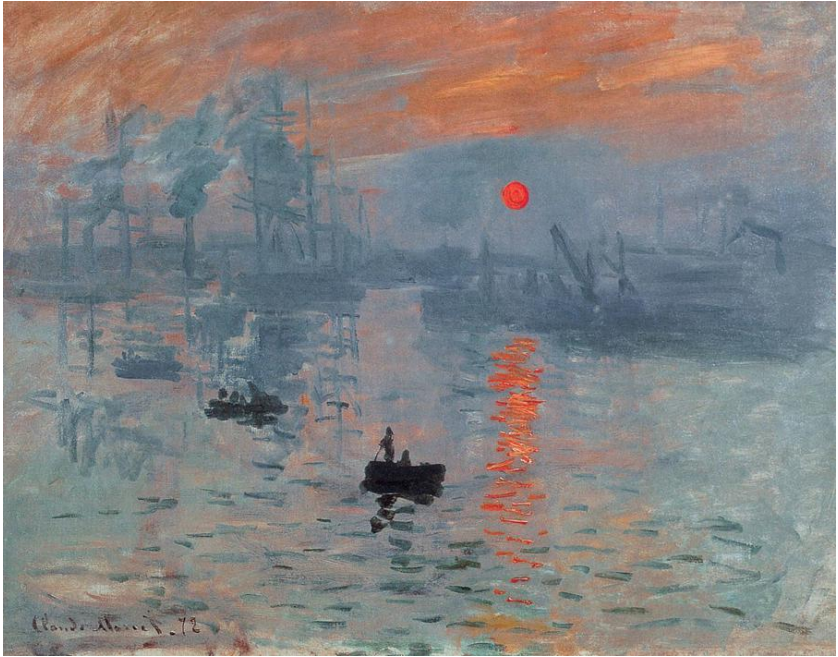
Camille Pissarro (1830-1903)

Edgar Degas (1834-1917)

Berthe Morisot (1841-1895)

Índice de artistas representados

Índice de obras



Claude Monet, Impresión, sol naciente, 1873. Óleo sobre lienzo, 48 x 63 cm, Museo Marmottan, París.

Prefacio

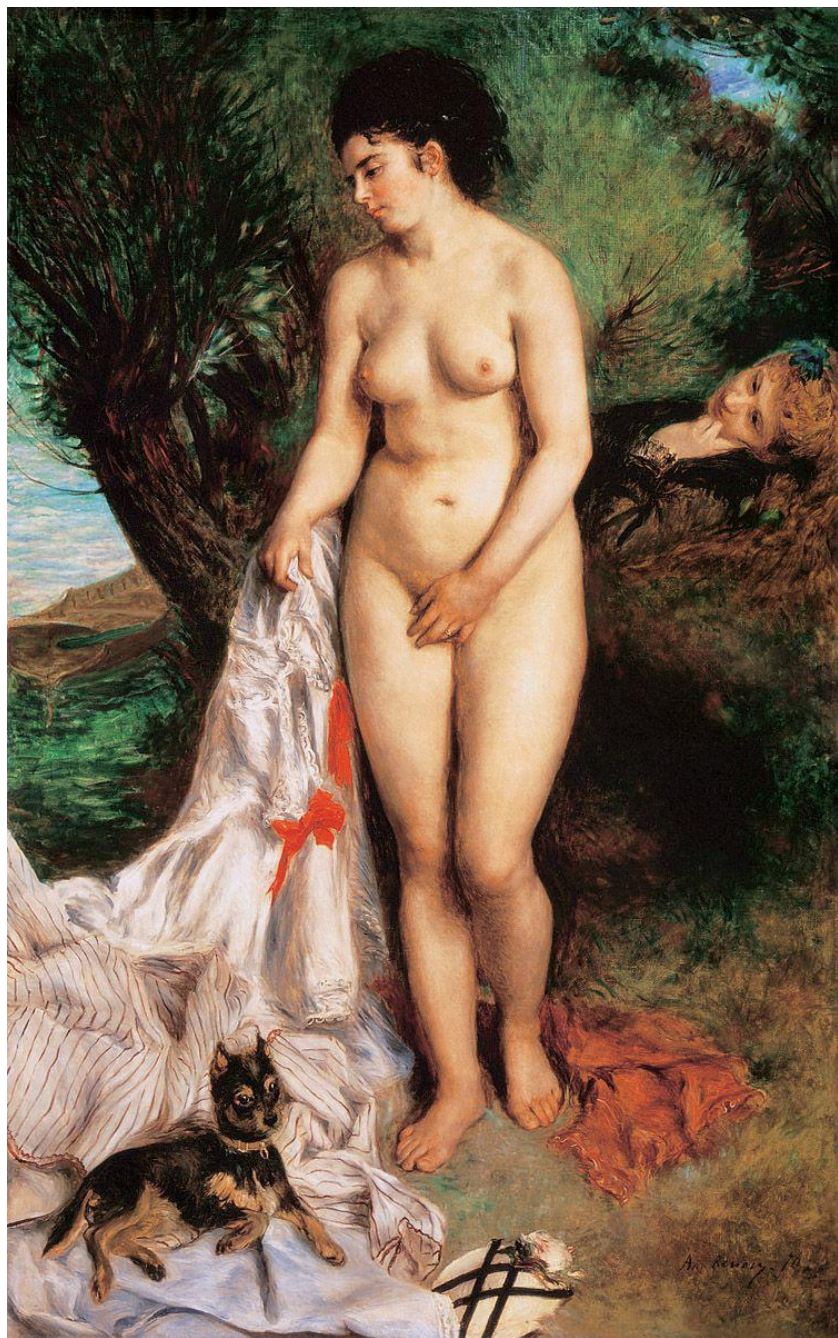
Impresión: Sol Naciente (Impression, soleil levant, Museo Marmottan, París) fue el título premonitorio de una de las obras pictóricas de Claude Monet, expuesta en 1874 en la primera exposición de los Impresionistas, o como ellos mismos se hacían llamar, la Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs (Sociedad anónima de artistas, pintores, escultores y grabadores). Monet había estado pintando en la ciudad de Le Havre, donde había transcurrido su infancia, para prepararse para el evento y seleccionar finalmente sus mejores paisajes de la ciudad para exponer. Edmond Renoir, periodista y hermano de Renoir el pintor, compiló el catálogo. Criticaba a Monet por la uniformidad de los títulos de sus obras y porque del artista no había surgido nada más original que Vista de Le Havre. Entre esos paisajes de la ciudad se encontraba un lienzo pintado de madrugada, donde se podía contemplar una niebla azulada que parecía modificar las formas de los yates hasta convertirlas en apariciones fantasmales.

En la pintura también se observaban pequeñas embarcaciones que se deslizaban sobre el agua como siluetas negras, y en el horizonte se distinguía el disco plano y anaranjado del sol, con sus primeros rayos que proyectaban un sendero anaranjado en el mar. Parecía más un boceto que una pintura, un lienzo espontáneo hecho al óleo... ¿qué mejor modo de captar el efímero momento en que cielo y mar se fusionan antes de que irrumpa deslumbrante la luz del día? En este caso, Vista de Le Havre era obviamente un título inapropiado, dado que Le Havre no podía verse en aquella pintura. “Di que se llama Impresión”, sugirió Monet a Edmond Renoir, y en aquel preciso momento empezó la historia del Impresionismo.

El 25 de abril de 1874, el crítico de arte Louis Leroy publicó un artículo irónico en el diario Charivari en el que describía la visita de un artista oficial a la exposición. A medida que avanza de una pintura a la siguiente, el artista va enloqueciendo paulatinamente. Confunde la superficie de un cuadro de Camille Pissarro, en el que se muestra un campo arado, con raspaduras de la paleta del artista, depositadas descuidadamente sobre un lienzo sucio. Al observar la

pintura es incapaz de distinguir la parte superior de la inferior, el derecho del revés. Se horroriza ante el paisaje de Monet titulado El bulevar de los Capuchinos. En la crítica de Leroy, es el trabajo de Monet lo que enerva al académico. Deteniéndose ante uno de los paisajes de Le Havre pregunta qué representa Impresión, sol naciente. “Desde luego, produce una impresión” murmura el académico. “Yo mismo lo dije, porque estoy tan impresionado que debe tener algo que impresione... ¡y qué libertad, qué técnica!” En ese momento empieza a bailotear ante las pinturas, exclamando: “¡Eh! ¡Oh! Soy una impresión andante, soy una espátula vengadora” (Charivari, 25 de abril de 1874). Leroy llamó a su artículo, “La exposición de los impresionistas”. Con delicadeza típicamente francesa había acuñado una nueva palabra a partir del título de la pintura, una palabra tan acertada que estaría destinada a permanecer para siempre en el vocabulario de la historia del arte.

En respuesta a las preguntas de un periodista en 1880, Monet comentó: “Fue de mí de quien surgió el término, o al menos, de una pintura que expuse y que dio a un reportero de Le Figaro la oportunidad de escribir el irónico artículo. Fue todo un éxito, como sabe”. (Lionello Venturi, Los Archivos del Impresionismo, París, Durand-Ruel, 1939, vol. 2, pág. 340).



Auguste Renoir, Bañista con perrito de aguas, 1870. Óleo sobre lienzo, 184 x 115 cm, Museo de Arte, Sao Paulo, Brasil.

Los impresionistas y la pintura académica

Los jóvenes que llegarían a ser los impresionistas formaron un grupo hacia 1860. Claude Monet, hijo de un tendero de Le Havre, Frédéric Bazille, nacido en el seno de una familia acomodada de Montpellier, Alfred Sisley, hijo de una familia inglesa instalada en Francia y Auguste Renoir, hijo de un sastre parisino, llegaron a estudiar pintura en el estudio independiente de Charles Gleyre, quien a juicio de todos ellos era el único profesor que encarnaba realmente la pintura neoclásica.

Gleyre acababa de cumplir sesenta años cuando conoció a los futuros impresionistas. Nacido en Suiza a orillas del lago Léman había vivido en Francia desde niño. Tras su graduación en la Escuela de Bellas Artes, pasó seis años en Italia. Su éxito en el Salón de París le hizo famoso y se dedicó a dar clases en el estudio fundado por el célebre pintor del Salón, Hippolyte Delaroche. A partir de temas bíblicos y de la antigua mitología, Gleyre pintó enormes lienzos elaborados con una claridad típicamente clásica. La calidad formal de sus desnudos femeninos puede compararse únicamente al trabajo del gran Dominique Ingres. En el estudio independiente de Gleyre, sus alumnos recibían formación tradicional en pintura neoclásica, sin necesidad de ajustarse a los requisitos de la Escuela de Bellas Artes.

Nuestra mejor fuente de información sobre los estudios de los futuros impresionistas con Gleyre no es otra que el mismo Renoir, en conversación con su hijo, el célebre director de cine Jean Renoir. Renoir padre describía a su profesor como un “suizo poderoso, barbudo y corto de vista” y recordaba el estudio de Gleyre en el Barrio Latino, sobre la margen izquierda del Sena, como “una enorme habitación vacía, repleta de hombres jóvenes curvados sobre sus caballetes. Luz grisácea desde un enorme ventanal al norte, proyectándose sobre el modelo, conforme a las normas establecidas”. (Jean Renoir, Pierre-Auguste Renoir, mi padre, París,

Gallimard, 1981, pág. 114). Los alumnos de Gleyre no podían parecersele menos. Hombres jóvenes de familias acomodadas, que jugaban a ser artistas y venían al estudio con chaqueta y boina de fieltro negro. Monet los llamaba con ironía “los tenderos” por sus mentalidades cerradas.

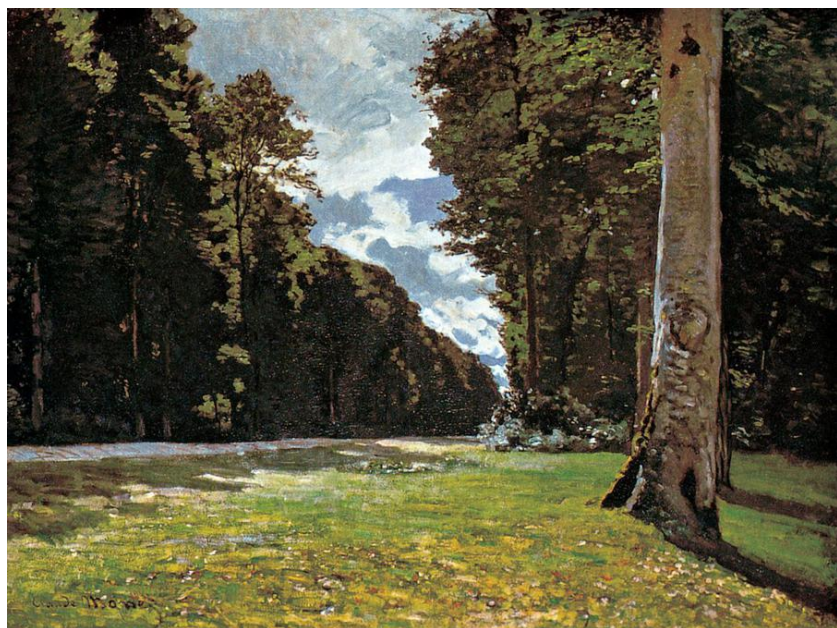
La bata blanca con la que Renoir trabajaba era el objeto de sus bromas. Pero aquél y sus nuevos amigos no prestaban atención. “Él estaba allí para aprender a dibujar formas” recuerda su hijo. “Mientras cubría el papel con trazos de carboncillo, se quedaba completamente absorto ante la forma de una pantorrilla o la curva de una mano”. (J. Renoir, op. cit., pág. 114). Renoir y sus amigos se tomaban en serio la clase de arte, hasta el punto en que Gleyre estaba desconcertado por la extraordinaria facilidad con la que trabajaba Renoir, quien imitaba las críticas de su profesor con un divertido acento suizo que los estudiantes utilizaban para bromear: “Cheune homme, fous êdes drès atroït, drès toué, mais on tirait que fous beignez bour fous amuser” (Jovencito, tiene usted un enorme talento y capacidad, pero se diría que pinta para divertirse). Como relata Jean Renoir: “Obviamente”, respondió mi padre, “¡si no me resultase divertido, no pintaría!” (J. Renoir, op. cit., pág. 119)



Jean-Auguste-Dominique Ingres, La bañista de Valpinçon, 1808.
Óleo sobre lienzo, 146 x 97.5 cm, Museo del Louvre, París.



Alfred Sisley, Avenida de castaños en Celle-Saint-Cloud, 1867. Óleo sobre lienzo, 95.5 x 122.2 cm, Galería de Arte de Southampton, Southampton, Inglaterra.



Claude Monet, El camino de Chailly en Fontainebleau, 1865. Óleo sobre lienzo, 43 x 59 cm, Ordrupgaardsamlingen, Charlottenlund, Copenhague.

Los cuatro artistas anhelaban aprender las bases de la pintura y la técnica neoclásica: al fin y al cabo, era ésta la razón por la que acudían al estudio de Gleyre. Se esforzaban en el estudio de los desnudos y pasaron satisfactoriamente todos los exámenes necesarios, recibiendo premios por dibujo, perspectiva, anatomía y similitud. Cada uno de los futuros impresionistas recibiría un elogio de Gleyre en alguna ocasión.

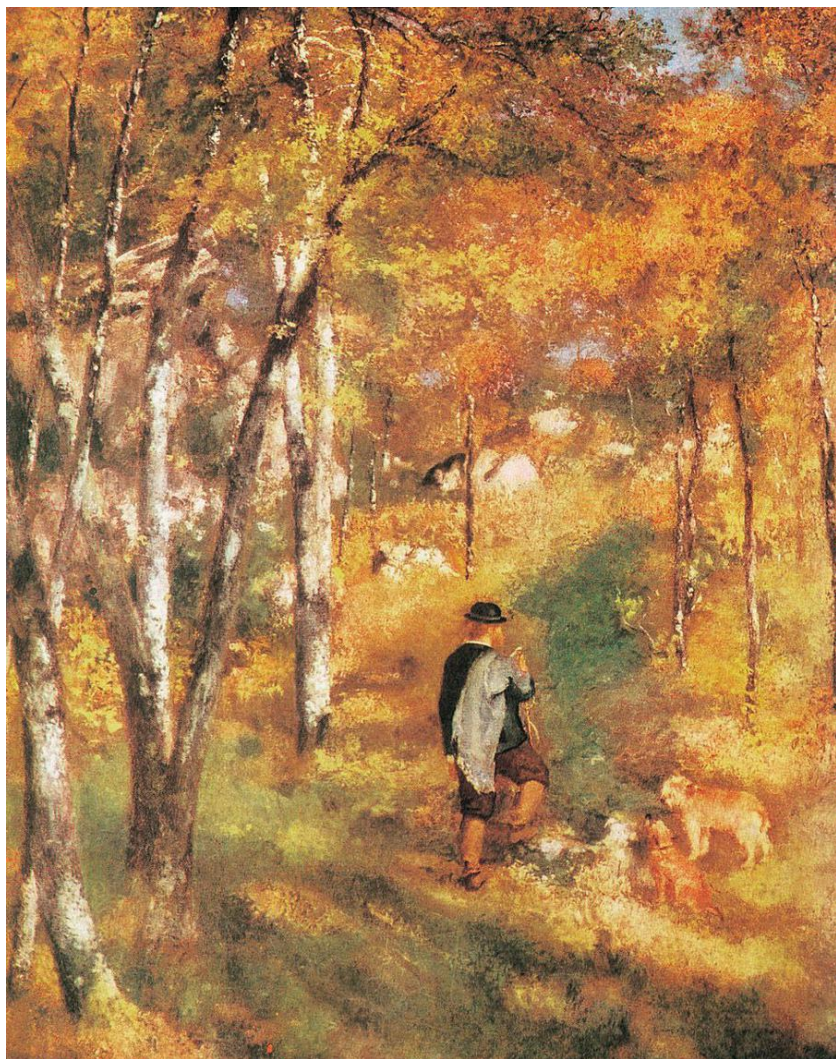
Un día, Renoir decidió impresionar a su profesor pintando un desnudo siguiendo todas las reglas: “piel bronceada emergiendo de betún negro como la noche, iluminación posterior acariciando el hombro, a lo que se unía el gesto de sufrimiento que acompaña a un dolor de estómago” (J. Renoir, op. cit., pág. 119). Gleyre estaba conmovido por el despropósito de Renoir y su espanto e indignación estaban justificados: su alumno había demostrado que

era perfectamente capaz de pintar lo que el profesor le pedía, mientras los demás jóvenes pintaban sus modelos “tal y como son en la vida cotidiana” (J. Renoir, op. cit., pág. 120). Monet recuerda cómo reaccionó Gleyre a uno de sus propios desnudos: “Esto no está mal” exclamó, “en absoluto. Pero se parece demasiado al modelo. Es un hombre robusto con unos pies enormes que has plasmado tal cual. El conjunto no es agradable; por ello recuerde, joven, que al dibujar una figura se ha de tener siempre en cuenta lo antiguo. La naturaleza, amigo mío, es algo admirable para estudiar, pero no resulta interesante”. (François Daulte, Frédéric Bazille y su época, Ginebra, Pierre Cailler, 1952, pág. 30). Lo que más interesaba a los futuros impresionistas era la naturaleza. Renoir recordaba lo que Frédéric Bazille le había comentado cuando se conocieron: “Se acabaron las grandes composiciones clásicas. El espectáculo de la vida cotidiana es más fascinante”. (J. Renoir, op. cit., p. 115).

Todos ellos preferían la naturaleza viva y les exasperaba el desprecio de Gleyre por los paisajes. “Consideraba el paisaje como un arte decadente”, recuerda uno de sus alumnos, “y que el eminente estatus que había alcanzado en el arte contemporáneo era una usurpación; en la naturaleza él no veía nada más allá de estructuras y jardines y en realidad sólo la utilizaba como algo accesorio, a pesar de que su paisaje fue considerado con tanta atención y respeto como las figuras que le pedían que en él incluyese”. (F. Daulte, op. cit., pág. 30). Sin embargo, los alumnos de Gleyre difícilmente encontrarían motivo de queja. Ciertamente es que el programa incluía el estudio de la escultura antigua y los cuadros de Rafael e Ingres expuestos en el Louvre. Pero en realidad los estudiantes gozaban de completa libertad.

Estaban adquiriendo conocimientos indispensables sobre la técnica y el arte de pintar, maestría en la composición clásica, precisión en el dibujo y belleza de estilo, a pesar de que críticos posteriores sugirieron repetida y acertadamente la falta de tales logros. Monet, Bazille, Renoir y Sisley dejaron a su maestro repentinamente en 1863. Se rumoreaba que el estudio iba a cerrar ante la falta de fondos y la enfermedad de Gleyre. En la primavera de 1863, Bazille escribió a su padre: “El Sr. Gleyre está muy enfermo. Aparentemente la vida de este pobre hombre pende de un hilo. Todos sus estudiantes están muy afectados, ya que es un hombre

muy querido”. (F. Daulte, op. cit., pág. 29).



Auguste Renoir, El pintor Jules Le Cœur en el bosque de Fontainebleau, 1866. Óleo sobre lienzo, Museo de Arte, Sao Paulo, Brasil.

La enfermedad de Gleyre no fue la única razón por la que el aprendizaje formal de los impresionistas llegó a su fin. Con toda probabilidad, consideraron que habían aprendido todo lo que su profesor podía enseñarles durante el periodo de estudio. Eran jóvenes y se sentían llenos de entusiasmo. La idea de un arte moderno hacía que anhelasen salir del estudio tan pronto como fuera posible para sumergirse en la vida real y la vitalidad de ésta. Cuando regresaban a casa después de las clases de Gleyre, Bazille, Monet, Sisley y Renoir se detenían en el Closerie des Lilas, un café situado en la esquina del bulevar Montparnasse con la avenida de l'Observatoire, donde mantenían largas conversaciones sobre el rumbo que tomaría la pintura. Bazille iba acompañado de su nuevo amigo, Camille Pissarro, algo mayor que los demás. Los miembros de este pequeño grupo se hacían llamar los “intransigentes” y juntos soñaban con un nuevo Renacimiento.

Muchos años después, Renoir padre hablaría con entusiasmo sobre esta época a su hijo. “Los intransigentes querían plasmar sus impresiones inmediatas sobre el lienzo, sin traducciones”, escribe Jean Renoir. “La pintura oficial que imitaba a los maestros había llegado a su fin. Renoir y sus compañeros amaban la buena vida... Las reuniones de los intransigentes eran apasionadas. Anhelaban compartir su descubrimiento de la verdad con el público. Las ideas surgían por todas partes, entremezclándose; las opiniones brotaban de forma rápida. Uno de ellos propuso seriamente quemar el Louvre”. (J. Renoir, op. cit., pág. 120-121). Al parecer, Sisley fue el primero en llevar a sus amigos al bosque de Fontainebleau para plasmar sus paisajes. Ahora, en lugar de un modelo cuidadosamente dispuesto sobre una base, tenían ante ellos la naturaleza: infinitas variaciones en las hojas de los árboles con su trémulo resplandor, cambiando constantemente de color bajo la luz del sol. “Descubrir la naturaleza abrió nuestros ojos”, aseguró Renoir. (J. Renoir, op. cit., pág. 118).

Sin duda, no fue menos importante la influencia que ejerció en su pasión la exposición pública que tuvo lugar ese mismo año (1863) de la obra Almuerzo sobre la hierba (Le Déjeuner sur l'herbe) de Édouard Manet. La pintura fascinaba a los futuros impresionistas e igualmente a críticos y observadores. Manet había empezado a ver cumplido su sueño: había dado sus primeros pasos fuera de la

pintura neoclásica, acercándose a la modernidad. A decir verdad, “quemar el Louvre” fue algo más que una expresión surgida espontáneamente en el calor de una discusión o una creencia. Cuando su hijo le preguntó si le había aportado algo su paso por el estudio neoclásico de Gleyre, Renoir respondió: “Mucho, a pesar de los profesores. Resulta excelente haber copiado el mismo ecorché (estudio anatómico) diez veces. Es aburrido, y si no se pagase por ello, no se haría. Pero para aprender realmente, nada mejor que el Louvre”. (J. Renoir, op. cit., pág. 112-113).



Eugène Delacroix, Árabe ensillando su caballo, 1855. Óleo sobre lienzo, 56 x 47 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.

Precursores

Los intransigentes sabían cómo aprender del Louvre. El museo contaba con multitud de obras de viejos maestros, de quienes podrían tomar los mismos aspectos de la pintura que estuvieran explorando. En realidad era su segunda escuela. De los maestros venecianos del siglo XVI y de Rubens aprendieron la belleza del color puro. Pero la obra de sus colegas franceses era quizá la más cercana a los impresionistas. Antoine Watteau, por ejemplo, atrajo su atención. Sus cortas y vivas pinceladas, junto con su habilidad para plasmar el resplandor de la naturaleza con una paleta delicadamente matizada contribuyeron de forma importante al Impresionismo, como también lo hizo la expresividad de Honoré Fragonard. Ambos pintores ya se habían distanciado de la superficie lacada del siglo XVIII. Observándolos detenidamente era posible darse cuenta de la importancia que la técnica y la forma tenían en sus lienzos. Demostraron que no sólo era innecesario disimular discretamente la técnica pictórica, sino que además ésta podía utilizarse para plasmar el movimiento y los efectos cambiantes de la naturaleza.

Los pintores nacidos hacia 1840 entraron en el escenario artístico conscientes de que podían utilizar temas de la vida cotidiana, pero a principios del siglo XIX, Francia mantenía la actitud más conservadora de toda Europa hacia la pintura de paisajes. En el Salón anual reinaba el paisaje compuesto según la técnica clásica, a pesar de que se basaba en un estudio detallado de la naturaleza, como los árboles, hojas y rocas, entre otros. Sin embargo, los maestros holandeses ya habían empezado a pintar en el siglo XVII la naturaleza viva de su país, tan bien observada. En sus pequeños y modestos lienzos aparecían varios aspectos de la Holanda real: su extenso cielo, los canales helados, árboles cubiertos por la escarcha, molinos de viento y pequeñas ciudades encantadoras. Sabían cómo transmitir la atmósfera húmeda de su país matizando las tonalidades. Sus composiciones no recogían escenas clásicas ni teatrales. De forma típica, un río de superficie llana discurría paralelo al borde del lienzo, dando la sensación de estar observando

directamente la naturaleza. Por otra parte, los paisajistas venecianos del siglo XVIII habían aportado un género específico: la veduta.

Las obras de Francesco Guardi, Antonio Canaletto y Bernardo Bellotto poseen una belleza teatral, construida sobre las reglas de la escuela neoclásica, pero representando escenas reales de la vida; de hecho, se caracterizaron por detalles topográficos que han permanecido en la historia del arte como documentales que evidencian ciudades destruidas mucho tiempo atrás. Además, las vedute representaban un ligero velo de bruma sobre las lagunas venecianas y la especial transparencia del aire sobre las orillas de la isla de Elba. Los futuros impresionistas también sentían un gran interés por autores de obras que ya habían encontrado su camino en museos, como el club de bocetistas fundado en Inglaterra a finales del siglo XVIII. Entre sus miembros, que trabajaban directamente a partir de la naturaleza y estaban especializados en bocetos claros de paisajes se encontraba Richard Parkes Bonington, que fallecería a los veintiséis años, en 1828. Los paisajes en acuarela de Bonington tenían una claridad y gracia novedosas, así como la sutil sensación de aire circundante. Gran parte de su vida había transcurrido en Francia, donde había estudiado con Gros y permanecido cerca de Delacroix. Bonington plasmó los paisajes de Normandía e Ile-de-France, regiones donde todos los impresionistas pintarían mucho más tarde.

Tal vez, los impresionistas estaban igualmente familiarizados con la obra del pintor inglés John Constable, de quien habían aprendido a apreciar la integridad del paisaje y el poder de expresión de su técnica pictórica. Las obras acabadas de Constable mantienen las características de sus bocetos y la frescura del color de los estudios hechos a partir de la naturaleza. Seguramente, los impresionistas también conocían la obra de Joseph Mallord William Turner, considerado el líder de la escuela inglesa de paisaje durante sesenta años, hasta 1851. Turner representó los efectos atmosféricos: niebla, bruma del atardecer, vapor saliente de una locomotora o una simple nube, eran motivos en sí mismos.

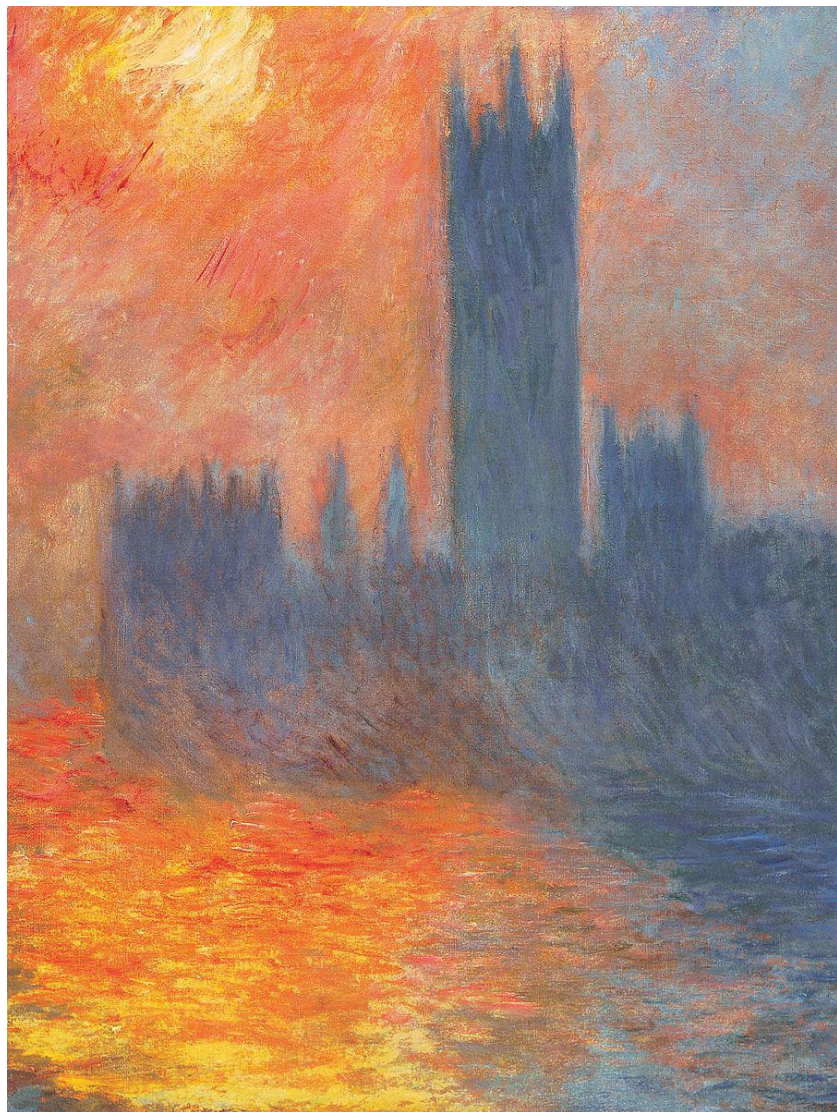
Con su serie de acuarelas titulada “Ríos de Francia” inició una oda pictórica al Sena que los impresionistas retomarían más tarde; además realizó un paisaje con la Catedral de Rouen, predecesor de

la propia serie de Monet sobre la misma. A mediados del siglo XIX, los profesores de la Escuela de Bellas Artes de París aún enseñaban el paisaje histórico, basado en los modelos ideales creados en la Francia del siglo XVII por Nicolas Poussin y Claude Le Lorrain. Los impresionistas, sin embargo, no fueron los primeros en rebelarse contra los temas cliché y defender la verdad en la pintura. Auguste Renoir comentó con su hijo un extraño encuentro que había tenido lugar en 1863, en el bosque de Fontainebleau. Por la razón que fuese, a un grupo de rufianes no les había gustado el aspecto de Renoir, que se encontraba trabajando al aire libre con su bata de pintor. De un puntapié, uno de ellos tiró la paleta del pintor de sus manos, haciéndole caer al suelo. Las muchachas del grupo le golpearon con un parasol (“en mi cara, con la punta de acero; ¡podrían haberme sacado los ojos!”). De repente, de entre los arbustos apareció un hombre. Tendría unos cincuenta años, alto y fuerte, y también llevaba utensilios de pintura. Además tenía una pierna de madera y llevaba una vara pesada en la mano.

El recién llegado soltó sus cosas y se apresuró a rescatar a su joven compañero. Batiendo su vara y su pierna de madera consiguió dispersar a los atacantes rápidamente. Mi padre pudo levantarse del suelo y unirse a la pelea...En poco tiempo los dos pintores lo habían conseguido. Ajeno al agradecimiento de la persona a la que acababa de salvar, el hombre de una sola pierna recogió el lienzo caído y lo observó atentamente. “No está nada mal. Tienes talento, mucho talento... Ambos se sentaron sobre la hierba y Renoir le habló sobre su vida y sus modestas ambiciones. Finalmente el extraño se presentó. Era Díaz”. (J. Renoir, op. cit., pág. 82-83). Narciso Díaz de la Peña era parte de un grupo de pintores paisajistas conocido como la escuela Barbizon. Los pintores de Barbizon pertenecían a una generación de artistas nacidos entre la primera y segunda décadas del siglo XIX. Casi cincuenta años los separaban de los impresionistas. Los pintores de Barbizon habían sido los primeros en pintar paisajes al aire libre.



John Constable, Vista de Dedham, 1802. Óleo sobre lienzo, 43.5 x 34.4 cm, Museo Victoria y Albert, Londres.



Claude Monet, Casas del Parlamento al atardecer, 1900-1901. Óleo sobre lienzo, 81 x 92 cm, Museo de Brooklyn, Nueva York.

El bosque de Fontainebleau era el escenario adecuado para que Renoir y Díaz se conocieran. Los jóvenes pintores de la escuela

Barbizon realizaban paisajes clasicistas tradicionales, pero hacia 1830 esto ya no les llenaba. El parisino Théodore Rousseau se había enamorado del paisaje en su juventud mientras recorría Francia con su padre. Según narra su biógrafo: “Un día, por su cuenta y sin decírselo a nadie, compró pintura y pinceles y fue a la colina de Montmartre, al pie de la vieja iglesia donde estaba situada la torre del telégrafo; allí comenzó a pintar lo que veía: el monumento, el cementerio, los árboles, los muros y el terreno que allí se levantaban. En pocos días finalizó un sólido estudio detallado formal con una tonalidad muy natural. Ésta fue la señal de su vocación”. (A. Sensier, Théodore Rousseau, París, 1872, pág. 17).

Rousseau comenzó pintando “lo que veía ante sí” en Normandía, en las montañas de Auvergne, en Saint-Cloud, Sèvres y Meudon. Su primera obra famosa fue el Salón de 1833, bastante anterior al nacimiento de los futuros impresionistas, momento en el que su Vista de los alrededores de Granville (Vue des environs de Granville, Museo Hermitage, San Petersburgo) causó sensación por centrarse en un motivo rústico y mediocre. Un crítico de la época escribió sobre este paisaje: “Su tono está entre lo más realista y cálido que ha producido la Escuela Francesa de todos los tiempos”. (A. Sensier, op. cit., pág. 38).

Rousseau había descubierto un pueblecito tranquilo llamado Barbizon a la entrada del bosque de Fontainebleau. Allí se había encontrado con su amigo Jules Dupré y el ya citado pintor español Narciso Díaz de la Peña. Otro amigo del pintor Rousseau que a menudo trabajaba en Barbizon fue Constant Troyon. Al finalizar la década de 1840, Jean-François Millet, conocido por sus cuadros sobre el campesinado francés, se trasladó a Barbizon acompañado por su numerosa familia. De este modo había nacido el grupo de pintores paisajistas que llegaría a ser conocido como la Escuela de Barbizon. Sin embargo, estos paisajistas únicamente realizaban estudios en bosques y campos, a partir de los cuales componían sus cuadros en el estudio.

Charles-François Daubigny, que en ocasiones también trabajó en Barbizon, llevó la idea más allá que los demás. Se estableció en Auvers a orillas del Oise y construyó un “barco-estudio” al que llamó el Bottin. Con él, el pintor navegaba por el río, deteniéndose

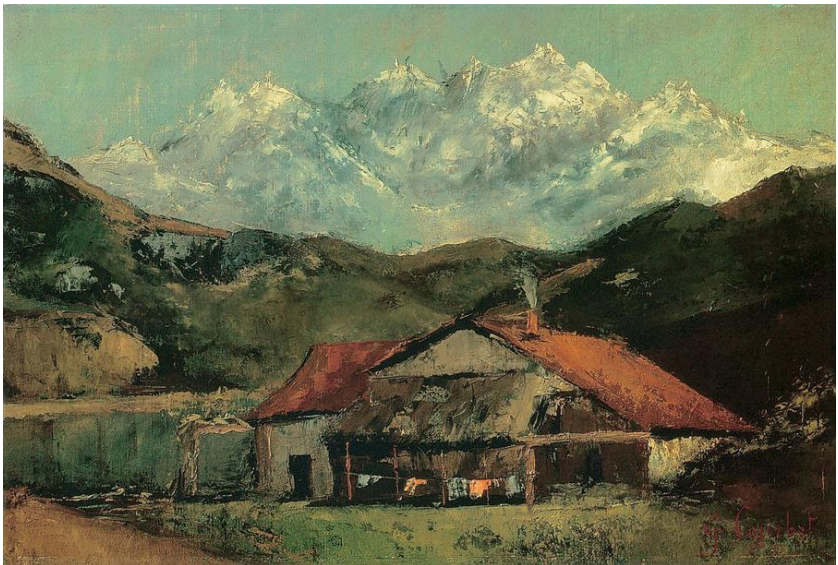
donde le apetecía para pintar el motivo que contemplaba directamente ante sí. Este método de trabajo le permitió abandonar la composición tradicional y basar su color en la observación de la naturaleza. Daubigny mostraría más tarde su apoyo a los futuros impresionistas cuando formó parte del jurado del Salón.



J.M.W. Turner, *Tratantes de esclavos arrojando por la borda a muertos y moribundos – Tifón inminente*, 1840. Óleo sobre lienzo, 91 x 138 cm, Museo de Bellas Artes, Boston.



John Constable, Jardín de Golding Constable, 1815. Óleo sobre lienzo, 33 x 50.8 cm, Museos y Galerías, Ipswich.



Gustave Courbet, Aldeas en las montañas, 1874-76. Óleo sobre

lienzo, 33 x 49 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Pero tal vez fue Camille Corot el más cercano a los impresionistas. Vivió en la localidad de Ville-d'Avray, cerca de París. Con una espontaneidad peculiar, Corot pintó los estanques próximos a su casa, el reflejo en sus aguas de los sauces llorones y los caminos sombríos que llevaban hasta el bosque. A pesar de que sus paisajes evocaban recuerdos de Italia, se podía reconocer Ville-d'Avray. Nadie fue más sensible a la naturaleza que Corot. En la gama de una sencilla paleta verde-grisácea conseguía las más sutiles gradaciones de luz y sombra. En la pintura de Corot el color era secundario; su luminosidad creaba un efecto atmosférico, de bruma, con un aire lírico, triste. Todo ello proporcionaba a sus paisajes la calidad de realidad visual y movimiento a los que aspiraron los impresionistas. Entre los contemporáneos más mayores de los impresionistas hubo dos maestros que influyeron decisivamente en el concepto que el grupo de artistas tenía sobre la pintura.

Ellos fueron Eugène Delacroix y Gustave Courbet. Delacroix les mostró que el color podía ser utilizado para pintar sombras, que un color cambiaba en relación al color junto a él y que el blanco no existía en la naturaleza, porque siempre está matizado con reflejos. Por supuesto, los futuros Impresionistas podían haber observado todo ello en ciertas obras de los viejos maestros de quienes Delacroix había aprendido, como Tiziano, Veronese y Rubens, pero Delacroix formaba parte de su propio mundo y la pintura de éste aún creaba controversia. La gran batalla entre los Románticos y los Neoclásicos no había terminado aún. En determinado momento Monet y Bazille incluso alquilaron un estudio cerca de la residencia de Delacroix en la plaza Furstenburg donde podían verlo en su jardín. Delacroix les enseñó a ver la riqueza cromática presente en la naturaleza. Bazille escribió a sus padres sobre Delacroix: “Es increíble lo que estoy aprendiendo a ver en sus cuadros; una de esas sesiones vale tanto como un mes de trabajo”. (F. Daulte, op. cit., pág. 92).

Los Impresionistas también conocieron el arte de Gustave Courbet, el “realista” que pintaba la vida contemporánea y luchaba contra las convenciones del Neoclasicismo. Courbet a menudo utilizaba

espátula en lugar de pincel para dejar pinceladas espesas de pintura en el lienzo, demostrando un grado de libertad en su técnica pictórica nunca antes visto. Bajo todas estas influencias, la pintura de los impresionistas iba tomando forma, poco a poco.



Alfred Sisley, Calle (Calle en Argenteuil), 1872. Óleo sobre lienzo, 65.4 x 46.2 cm, Museo del Castillo de Norwich y Galería de Arte, Norfolk, Inglaterra.

La primera exposición del impresionismo

Al dejar el estudio de Gleyre, los futuros impresionistas consideraban que estaban rompiendo claramente con la pintura academicista. Once años más tarde, al trabajar al aire libre, estaban desarrollando un nuevo concepto en pintura: había llegado el momento de anunciarlo, de mostrar su independencia respecto al arte oficial y de presentar sus lienzos en el contexto de una exposición propia. Pero organizar tal evento no resultaba tan fácil como se pudiera imaginar.

Hasta entonces, sólo existía un foro para exponer arte contemporáneo en Francia: el Salón. Fundado en el siglo XVII durante el reinado de Luis XIV por su primer ministro, Colbert, esta exposición fue inaugurada en el Salón cuadrado del Louvre, de donde viene su nombre. Desde 1747, el Salón se empezó a celebrar cada dos años, en diferentes sedes. En la época en que los impresionistas irrumpieron en el escenario de la pintura, el Salón ya ostentaba dos siglos de historia. Obviamente, todos los pintores deseaban exponer en él, porque era el único modo de darse a conocer y en consecuencia, de poder vender cuadros. Pero resultaba difícil ser admitido: un jurado muy crítico formado por profesores de la Escuela de Bellas Artes seleccionaba las obras para la exposición, mientras que la Academia de Bellas Artes, una de las cinco academias del Instituto de Francia, era la responsable de seleccionar, de entre sus propios miembros, a los profesores que compondrían el jurado. Hay que señalar que los profesores responsables de seleccionar los cuadros y esculturas para el Salón elegían las obras realizadas por sus alumnos, por lo que no era extraño ver a los miembros del jurado disputando entre sí el derecho de admitir las obras de sus pupilos.

Las normas del Salón eran extremadamente rígidas y permanecieron sin cambios sustanciales durante toda su existencia. Imperaban los géneros tradicionales; las escenas tomadas de la mitología griega o de la Biblia concordaban con los temas impuestos en el Salón en sus inicios, y sólo las escenas individuales cambiaban según la moda. El

retrato mantenía su aspecto fingido habitual y los paisajes tenían que ser “compuestos”, o lo que es lo mismo, concebidos a partir de la imaginación del artista. La idealización de la naturaleza, ya fuera en un desnudo femenino, un retrato, o un paisaje, continuaba siendo un requisito para lograr la aceptación. El jurado buscaba un alto grado de profesionalidad en composición, dibujo, anatomía, perspectiva lineal y técnica pictórica.

Una superficie completamente lisa, creada con una destreza minuciosa y casi imperceptible a la vista era el acabado estándar exigido para la admisión al concurso. No había lugar en el Salón para los pintores de la realidad cotidiana, ésa que los jóvenes pintores estaban ansiosos por explorar. Había un último requisito implícito: los cuadros tenían que atraer a los potenciales compradores para quienes habían sido creados. La victoriosa revolución de finales del siglo XVIII había provocado la aparición de una clase de nuevos ricos: antiguos propietarios de tiendas, que habían aprovechado la revolución para construirse lujosas casas en París, comprar joyas en los establecimientos más caros de Rue de la Paix y adquirir las costosas pinturas de célebres artistas del Salón. Los nuevos ricos tenían un gusto cuestionable al que llevaba tiempo acostumbrarse. Fue precisamente en la segunda mitad del siglo XIX cuando el término “pintor de salón” adoptó un sentido peyorativo, implicando una falta de principios e inmoralidad, así como impaciencia por hacer lo que fuese con tal de alcanzar el éxito comercial. El mero hecho de ser admitido en el Salón otorgaba una extrema profesionalidad al pintor y en esas circunstancias, cambiar su modo de pintar y su estilo no era ninguna proeza. Así, no resultaba extraño encontrar una composición neoclásica al lado de un lienzo con espíritu románticista, ambos del mismo pintor. Sin embargo, era una cuestión de honor para el Salón seguir conservando su prestigio, y en consecuencia, mantener el espíritu del clasicismo según las bases que éste había tenido hasta entonces.

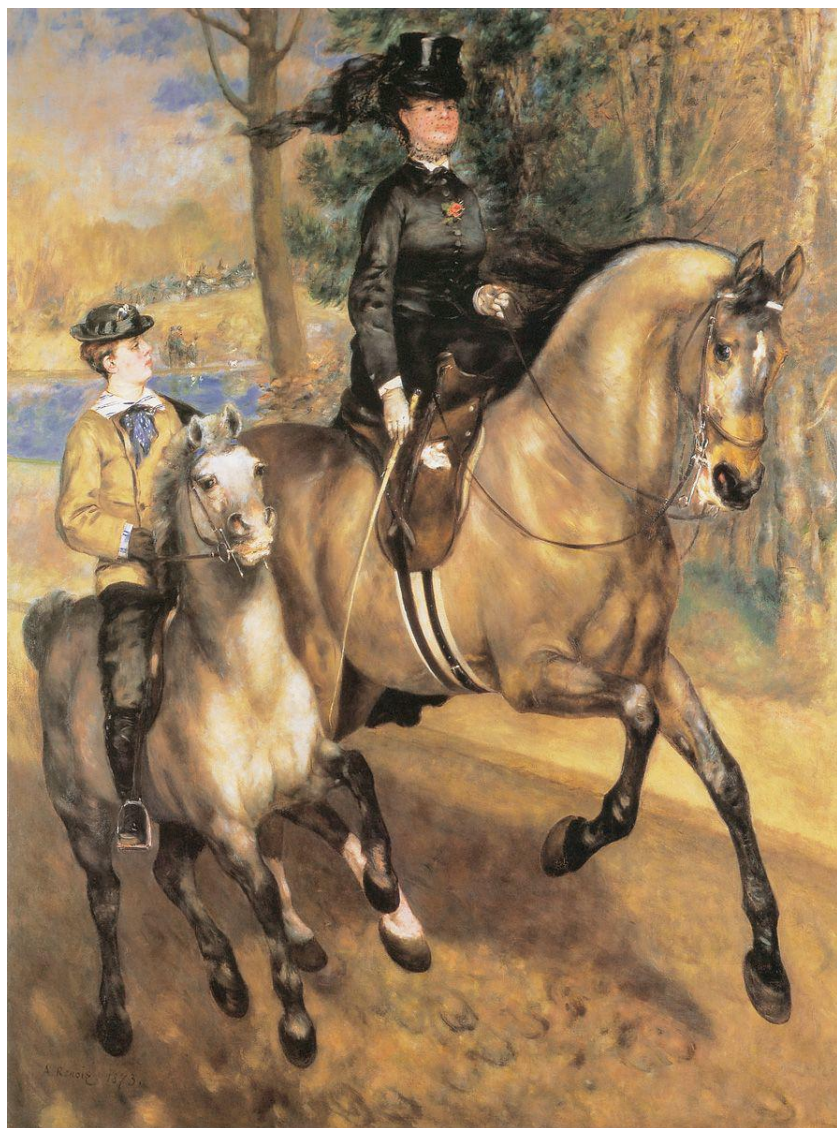
A los favoritos del Salón se les llamaba sarcásticamente pompiers (bomberos). El significado de esta palabra en aquella época se ha perdido. Puede que surgiese de la presencia constante de auténticos bomberos en las estancias del Salón, o tal vez por el casco brillante de los antiguos guerreros de los cuadros del Salón que recordaba al de los bomberos. Pero quizá pompier era un eco de la palabra

francesa para Pompeya (Pompéi), dado que el estilo de vida pompeyano era frecuentemente representado en las antiguas composiciones del Salón. Una historia atribuye el origen del término a la famosa frase del academicista Gérôme, quien afirmó que resultaba más fácil ser pirómano que bombero. Con ello el honorable profesor quiso decir que artistas como él mismo cumplían una noble y difícil tarea, como los bomberos, mientras que aquéllos que de uno u otro modo atacaban los cimientos del Salón y el ideal clásico del arte, naturalmente se asemejaban a los pirómanos.

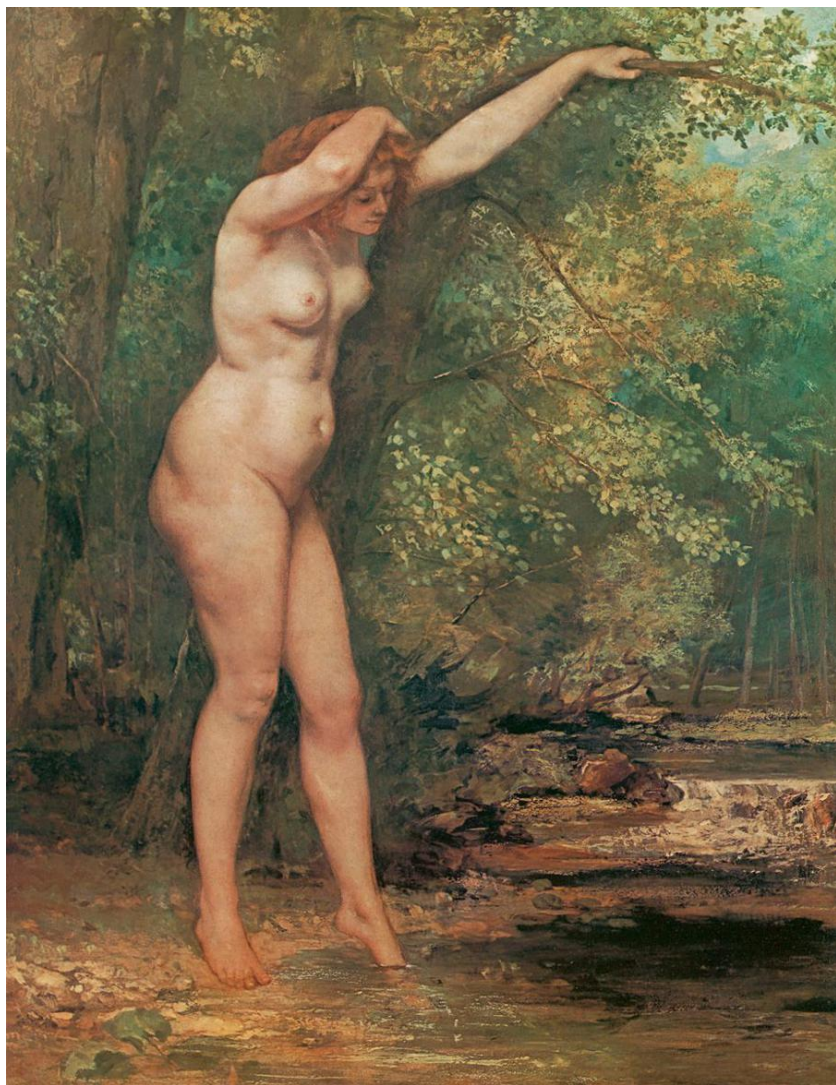
El estancamiento academicista ya inspiraba protestas entre los artistas. Incluso el gran Ingres, miembro de la Academia y profesor de pintura para quien la defensa del clasicismo era una cuestión de honor, decía que el Salón estaba pervirtiendo y asfixiando el sentido de grandeza y esplendor de los artistas. Ingres observó que exponer en el Salón despertaba interés económico y el deseo de alcanzar el reconocimiento a cualquier precio y que además, el propio Salón se estaba convirtiendo en una sala de subastas que vendía cuadros, en un mercado inundado de “puestos” para vender, en lugar de un emplazamiento donde el arte dominara al comercio. Además, muchos artistas se quedaban fuera de la exposición, ya fuera por mediocridad profesional o porque no cumplían los criterios de la pintura neoclásica.

En 1855, tan sólo 2 mil de 8 mil solicitudes fueron aceptadas para el Salón, que coincidió con la Exposición Universal. Las mejores obras de Gustave Courbet fueron rechazadas, incluyendo su famoso Entierro de Ornans (Enterrement à Ornans, Museo de Orsay, París). Los miembros del jurado consideraban que sus inclinaciones artísticas podían tener un efecto fatal sobre el arte francés. Es más, Courbet era el primer pirómano serio: “he estudiado el arte de antiguos y modernos desde fuera del sistema y sin tomar parte en él”, escribió en el catálogo de su exposición individual. “Ya no quería imitar lo que antes deseaba copiar... ¡No! Plenamente consciente de la tradición, tan sólo quería aflorar el sentimiento inteligente e independiente de mi propia personalidad. Para saber cómo hacerlo, para ser capaz de hacerlo: eso era lo que pensaba. Para ser capaz de traducir, según los entiendo yo, los valores, ideas y realidad de mi tiempo; en resumen, para alcanzar lo que es mi

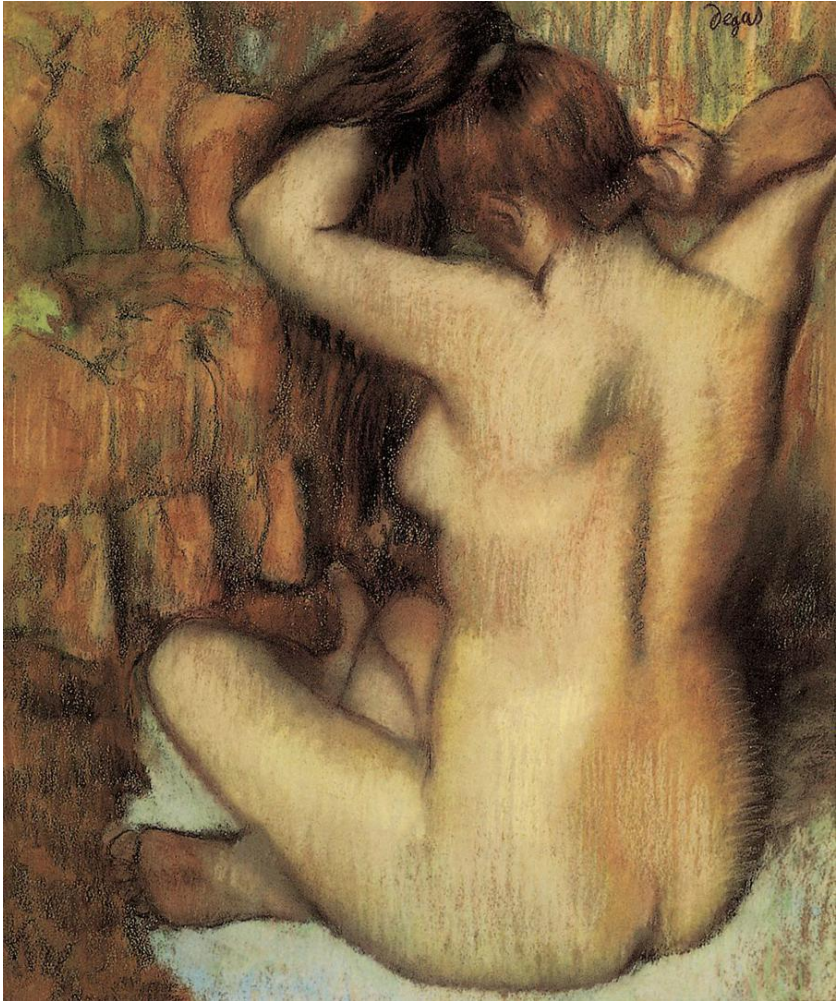
objetivo: un arte vivo” (Charles Legar, Courbet, París, 1925, pág. 62). Esta declaración de Courbet podría haber sido realizada igualmente por los impresionistas, porque, a pesar de utilizar medios diferentes, todos estos artistas aspiraban al mismo objetivo. Todos los futuros impresionistas intentaron entrar en el Salón, con diferentes resultados.



Auguste Renoir, Jinetes en el bosque de Boulogne, 1873. Óleo sobre lienzo, 261 x 226 cm, Kunsthalle, Hamburgo.



Gustave Courbet, Joven bañista, 1866. Óleo sobre lienzo, 130.2 x 97.2 cm, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.



Edgar Degas, Mujer desnuda peinando su cabello, c. 1886-88. Pastel sobre papel, 78.7 x 66 cm, Colección del Sr. y la Sra. Taubman.

En 1864, Pissarro y Renoir tuvieron la fortuna de ser admitidos, a pesar de que la obra aceptada de Renoir, Esmeralda, fue considerada como un grave error del artista, quien la destruyó en cuanto concluyó el Salón. En 1865 se aceptaron obras de Pissarro,

Renoir y Monet. En 1866, se aceptaron obras de todos los impresionistas, Monet, Bazille, Renoir, Sisley y Pissarro. Este último llamó la atención de Émile Zola, el joven escritor que escribió una reseña del Salón en la que dijo que no se hablaría de Pissarro porque aparte de ser un desconocido, su pintura no gustaba por resultar demasiado realista. Es posible que en alguna ocasión los futuros impresionistas fuesen seleccionados para el Salón sencillamente porque nadie sabía aún quiénes eran. El jurado de 1867 fue muy severo con los jóvenes pintores: Bazille fue rechazado y entre las numerosas obras presentadas por Monet tan sólo admitieron una. Zola, que en sus reseñas se centraba especialmente en jóvenes artistas (como si no se hubiese percatado de los pintores academicistas), escribió a un amigo que el jurado, molesto por este “Salón”, había cerrado sus puertas a todos aquellos que buscaban nuevos caminos artísticos. No obstante, en la muestra de 1868 se mostraron obras de los cinco futuros impresionistas: Monet, Renoir, Bazille, Sisley y Pissarro. Aun así, todos ellos sentían un fuerte deseo de exponer fuera del Salón.

La idea de hacer una exposición aparte probablemente surgió del ejemplo de Courbet, que fue el pionero en este sentido. En 1865 había instalado apresuradamente una marquesina en los Campos Elíseos, cerca de la Exposición Universal, con un cartel en el que se leía “Pabellón del Realismo”, despertando un gran interés entre el público. “La gente paga para asistir al teatro y a los conciertos”, comentó Courbet, “¿acaso mis pinturas no entretienen? Nunca he pretendido vivir de la ayuda del gobierno... tan sólo recorro al público” (C. Legar, op. cit., pág. 57). También los futuros impresionistas querían atraer la atención. Aun cuando consiguieron entrar en el Salón, sus pequeños y modestos paisajes fueron notados únicamente por sus amigos cercanos. En abril de 1867, Frédéric Bazille escribió a sus padres: “Hemos decidido alquilar anualmente un gran estudio donde podremos exponer tantas obras como queramos. Invitaremos a nuestros pintores favoritos a que envíen sus cuadros. A Courbet, Corot, Díaz, Daubigny y muchos más les encanta nuestra idea y han prometido que nos enviarán obras. Con estos pintores y Monet, el más fuerte de todos, estamos seguros de triunfar. Pronto se hablará mucho de nosotros”. (F. Daulte, op. cit., pág. 58).

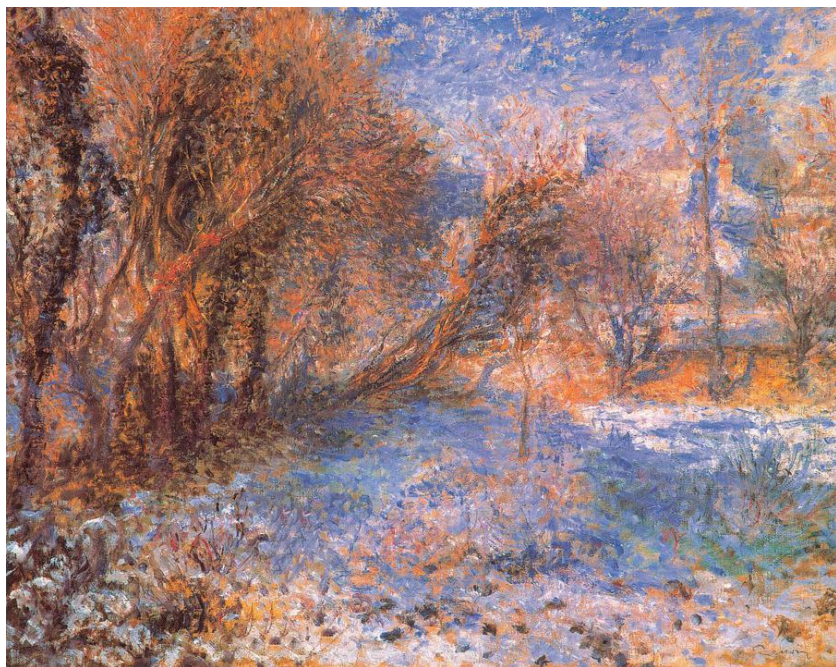
Organizar una exposición no resultaba sencillo: hacía falta dinero y contactos. Un mes más tarde, Bazille escribió a su padre: “Te comenté sobre el proyecto de organizar una exposición independiente. Después de haber agotado por completo nuestros recursos, hemos conseguido una suma de dos mil quinientos francos, que resultan insuficientes. Por ello nos vemos obligados a abandonar nuestro proyecto. Debemos volver al seno del oficialismo, que nunca nos dio de comer y que reniega de nosotros”. (F. Daulte, op. cit., pág. 58). En la primavera de 1867, Courbet y Édouard Manet organizaron sus propias exposiciones particulares, después de que el jurado del Salón rechazase las obras que querían exponer en el mismo. Inspirándose en estos ejemplos, los futuros impresionistas nunca abandonaron la idea de una exposición independiente, madurando la idea mientras continuaban trabajando.

Las posibles consecuencias de tal exposición preocupaban a varios de sus amigos. El famoso crítico Théodore Duret les aconsejó que continuasen buscando el éxito en el Salón. Le parecía imposible que pudiesen alcanzar la fama con exposiciones en grupo: gran parte del público hacía caso omiso de estas exposiciones, a las que tan sólo acudían artistas y los admiradores que ya los conocían. Duret les recomendó seleccionar sus obras más acabadas para el Salón, obras con un tema, composición tradicional y un color no demasiado puro: en resumen, que llegasen a un compromiso con el arte oficial. Pensaba que el único modo de producir resonancia y atraer la atención de público y críticos se encontraba en el Salón. Algunos de los futuros impresionistas se esforzaron por intentar lograr ese compromiso.

En 1872, Renoir pintó un enorme lienzo titulado *Jinetes* en el bosque de Boulogne (Allée cavalière au Bosque de Boulogne, Kunsthalle, Hamburgo), en la línea de los retratos de la alta sociedad. El jurado rechazó la obra y Renoir la mostró en el Salón de los Rechazados, que había reabierto sus puertas en 1863. Cuando llegó el momento de organizar la primera exposición impresionista, Bazille ya no se encontraba con ellos; había muerto en 1870 en la guerra franco-alemana, de modo que fue el audaz Claude Monet quien asumió el liderazgo de los jóvenes pintores. En su opinión, era necesario crear sensaciones y alcanzar el éxito a través de una

exposición independiente. Los demás coincidían con él.

Sin embargo, una exposición propia les asustaba y por ello intentaron invitar a cuantos amigos les fue posible. El grupo final de artistas expositores resultó de lo más variado. Junto a partidarios de la nueva pintura se añadieron otros que trabajaban en un estilo totalmente diferente. Edgar Degas, que se unió al grupo en este momento, demostró una especial facilidad para reclutar participantes. Logró atraer a sus amigos, el escultor Lepic y el grabador de Nittis, dos artistas muy populares en el Salón. Trató de convencer al pintor de la alta sociedad James Tissot y a su amigo Legros (que vivía en Londres) para unirse a la causa, sin conseguirlo.



Auguste Renoir, Paisaje nevado, 1875. Óleo sobre lienzo,
51 x 66 cm, Museo de l'Orangerie, París.



Paul Cézanne, El acueducto, 1885-87. Óleo sobre lienzo,
91 x 72 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.



Paul Cézanne, Camino en Pontoise (Cerca de Mathurins), 1875-77.
Óleo sobre lienzo, 58 x 71 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes,
Moscú.

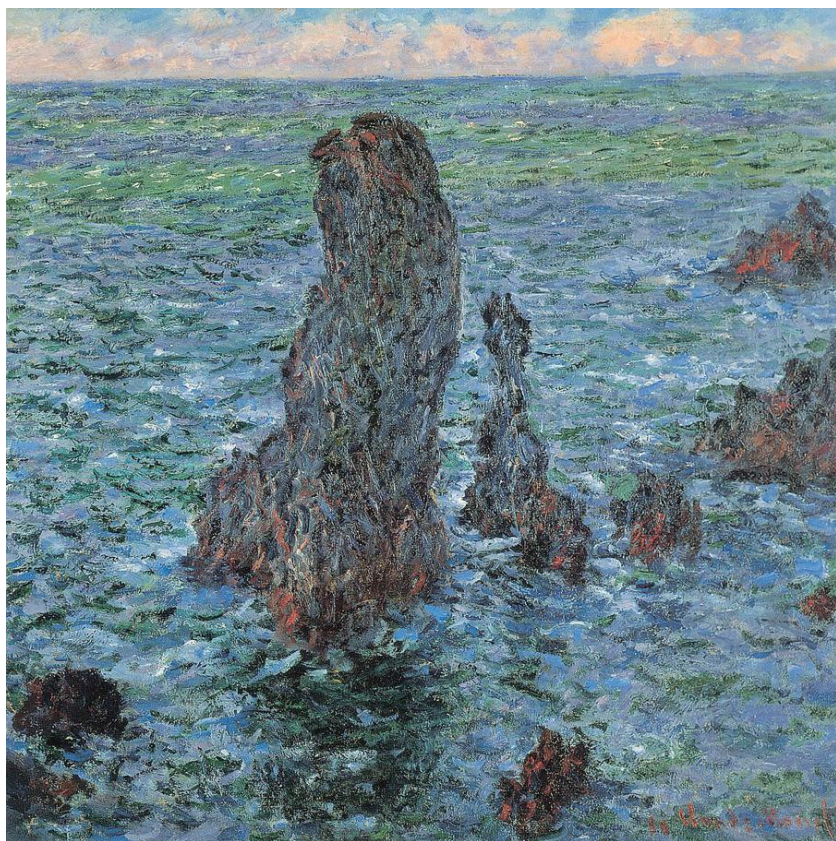
A invitación de Pissarro, se les unieron Armand Guillaumin, empleado de la compañía ferroviaria de Orléans, que pintaba paisajes al aire libre y Paul Cézanne, que acudió a la exposición desde su ciudad natal, Aix-en-Provence. El joven Cézanne había roto con la pintura oficial en sus primeros trabajos, pero no compartía ya la perspectiva de los impresionistas sobre el arte. Tal vez su participación despertó la preocupación de Édouard Manet, que por supuesto había sido invitado. Según sus coetáneos, Manet comentó que nunca expondría junto a Cézanne. Tal vez se debía a que prefería seguir un camino diferente. Según Monet, Manet les animó a él y a Renoir a seguir en su intento de conquistar el Salón.

Manet consideraba que éste era el mejor campo de batalla. En la

opinión de Degas, Manet no se unía a ellos por vanidad. “El movimiento realista no necesita luchar con otros”, afirmaba Degas. “Es, existe y debe permanecer solo. Es necesario que haya un salón realista. Manet no lo comprendió. En mi opinión, se debía mucho más a vanidad que a inteligencia”. (Manet, París 1983, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, pág. 29). Finalmente, ni Manet, ni su mejor amigo, Henri Fantin-Latour expusieron junto a los jóvenes artistas. La idea de una exposición independiente también asustaba a Corot, quien pese a estar interesado en la pintura de los futuros impresionistas, convenció al joven paisajista Antoine Guillemet de no participar, algo que no logró con la valerosa Berthe Morisot, alumna suya y de Manet, que en aquel momento se unió a los futuros impresionistas. Encontrar un lugar para la exposición era un problema de difícil solución. Resultaba arriesgado alquilar un lugar a jóvenes pintores que no sólo eran totalmente desconocidos, sino que además se atrevían a desafiar al Salón oficial. “Durante algún tiempo mis amigos y yo fuimos rechazados de forma sistemática por el jurado”, recordó posteriormente Claude Monet. “¿Qué podíamos hacer? Pintar no era suficiente, teníamos que vender cuadros, teníamos que vivir. Los agentes no se acercaban a nosotros. Era necesario exponer. Pero, ¿dónde?” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 340).

Inesperadamente surgió una solución. “Nadar, el gran Nadar que tenía un corazón de oro, nos alquiló el local”, recordó Monet. (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 340). Nadar era el seudónimo de Gaspard Félix Tournachon, periodista, escritor, dibujante y caricaturista. Según un historiador del siglo XIX, Nadar era igualmente conocido en Londres, París, Australia y Europa. Como distinguido fotógrafo, realizó retratos fotográficos de sus contemporáneos famosos, entre los que se encontraban Alexandre Dumas, George Sand, Charles Baudelaire, Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Gustave Doré, Giacomo Meyerbeer, Charles Gounod, Richard Wagner y Sarah Bernhardt, entre otros muchos. Pero no era el único motivo de su fama. Era además un intrépido aeronauta: durante la guerra franco-alemana, Nadar viajó en globo sobre las líneas alemanas para entregar correo desde la asediada París y fue él quien en su globo sacó al ministro de guerra francés, Léon Gambetta, de la capital en 1871. Nadar fue la primera persona en captar una imagen panorámica de París al fotografiarla desde lo

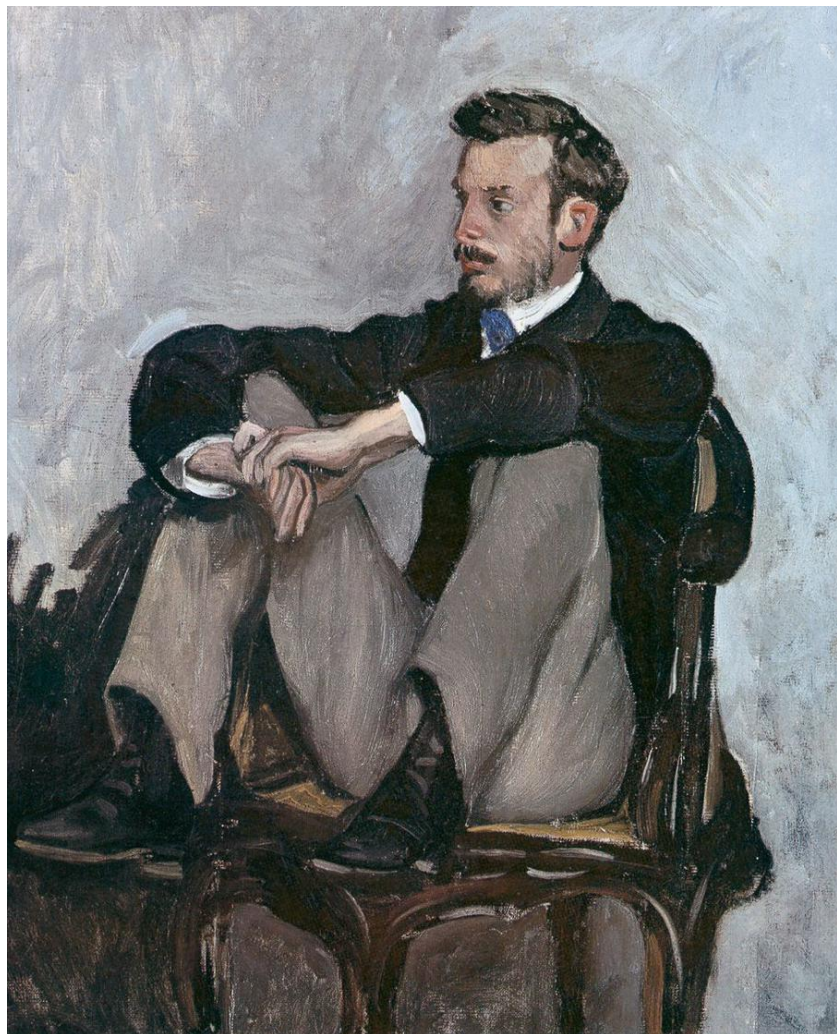
alto de un aerostato, y en fotografiar las catacumbas de París, que se habían abierto a mediados del siglo XIX. El estudio de fotografía situado en un segundo piso que alquiló a los futuros impresionistas se encontraba en pleno centro de París, en el número 35 del bulevar des Capucines.



Claude Monet, Pirámides de Port Coton, 1886. Óleo sobre lienzo, 65.5 x 65.5 cm, Colección Rau, París.



Camille Pissarro, Cézanne, 1874. Óleo sobre lienzo, 73 x 59.7 cm,
Colección privada, Londres.



Frédéric Bazille, Pierre-Auguste Renoir, 1867. Óleo sobre lienzo, 62 x 51cm, Museo de Orsay, París.

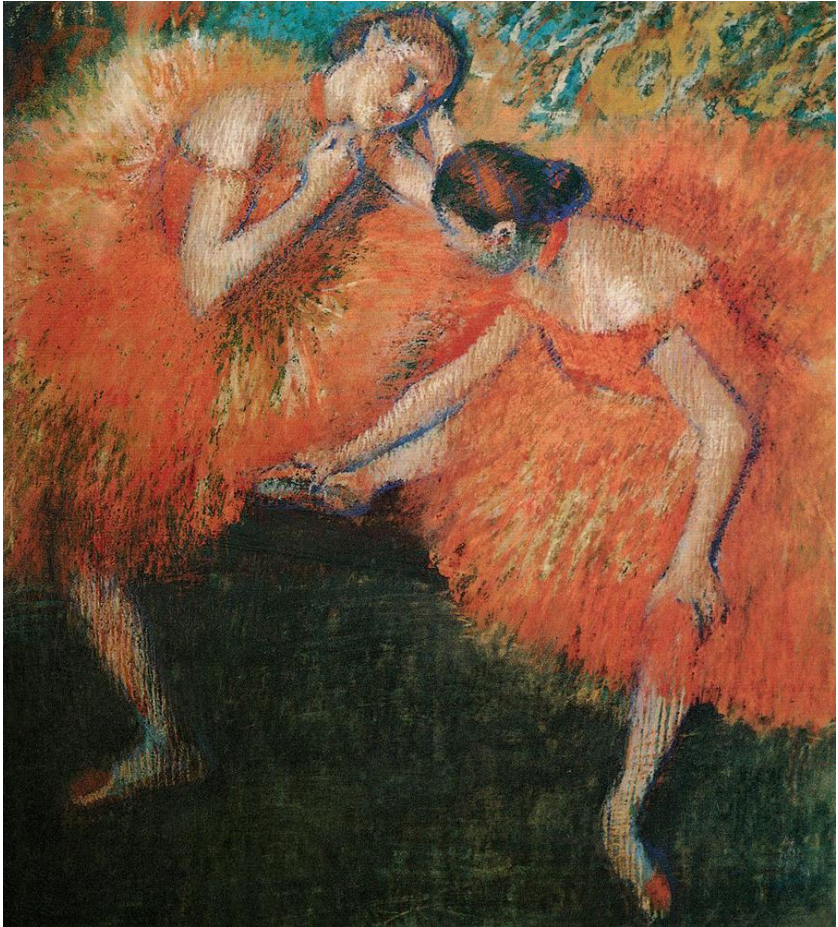
Era diferente de las inmensas galerías en las que habitualmente se desarrollaban las exposiciones del Salón. “Los salones, de paredes tapizadas con lana en carmín oscuro, resultan verdaderamente adecuados para los cuadros”, escribió el crítico Philippe Burty. “Las

obras reciben la luz natural lateralmente, como sucede en los apartamentos. Todas ellas se encuentran separadas, lo que hace que resalten de forma propicia”. (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 288). En el estudio de Nadar, los lienzos de modestas dimensiones que se perdían entre las enormes obras academicistas del Salón encontraron las condiciones óptimas para la “libre expresión del talento individual”. (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 287).

Se reunieron ciento sesenta y cinco cuadros para la exposición, la obra de treinta artistas muy diferentes entre sí. Edgar Degas, Berthe Morisot y Paul Cézanne exponían junto a los cuatro alumnos de Gleyre. También participaron los siguientes artistas: el grabador Félix Braquemont; un amigo de Édouard Manet, de nombre Zacharie Astruc; el más antiguo amigo de Claude Monet además de pintor paisajista de Le Havre, Eugène Boudin; y el escultor y grabador amigo de Degas, Ludovic-Napoléon Lepic. También el popular Joseph de Nittis sucumbió al llamamiento de Degas. Los nombres de los demás participantes en la primera exposición impresionista tenían poco valor para sus contemporáneos, y no han permanecido en la historia del arte. Degas sugirió llamar a su asociación “Capucin”, por el nombre del bulevar y porque al no ser provocativa no tendría connotaciones políticas ni hostiles para el Salón. Finalmente, adoptaron el nombre Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, etc. (Sociedad anónima de artistas, pintores, escultores y grabadores). En palabras de Philippe Burty: “Además de sus intenciones individuales bastante obvias, este grupo que se presentaba así al público tenía un objetivo artístico común: técnicamente, reproducir los variados efectos atmosféricos de la luz al aire libre; en cuestión de sentimientos, transmitir la claridad de la sensación inmediata”. (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 288). En realidad, sólo algunos de los artistas que exponían expresaban ambas cualidades en su obra: son los pintores que han permanecido en la historia del arte con el nombre de impresionistas. El término Impresionismo no sólo designa una tendencia en el arte francés, sino también una nueva etapa en el desarrollo de la pintura europea. Marcó el final del periodo neoclásico que había comenzado durante el Renacimiento.

Los impresionistas no rompieron por completo con las teorías de Leonardo da Vinci y las normas según las cuales todas las

academias europeas habrían concebido sus pinturas para perdurar más de trescientos años. Todos los impresionistas habían seguido en mayor o menor medida las lecciones de sus profesores de la antigua escuela y cada uno tenía sus preferencias entre los antiguos maestros. Pero para los impresionistas, la esencia había cambiado: su visión del mundo y su concepto de la pintura. Cuestionaban la naturaleza literaria de la pintura y la necesidad de basar un cuadro en una historia, y por ende, su vinculación con temas históricos y religiosos. Eligieron el género del paisaje porque se refería exclusivamente a la naturaleza y prácticamente todos los impresionistas iniciaron su itinerario artístico con el paisaje. Era un género que apelaba en esencia a la observación, más que a la imaginación; de la observación surgió la nueva visión del artista sobre la naturaleza, la consecuencia lógica de toda su experiencia pictórica previa: era más importante pintar lo que uno veía ante sí que hacerlo como le habían enseñado. Y dado que era imposible ver las obras de la naturaleza en los confines del estudio, los impresionistas salieron al aire libre e instalaron sus caballetes en campos y bosques. La observación cercana de la naturaleza tenía un poder nunca antes imaginado. Si el paisaje natural era incompatible con el concepto tradicional de composición y perspectiva, entonces los artistas tenían que rechazar las normas academicistas y obedecer a la naturaleza. Si la técnica pictórica tradicional se interponía impidiendo que los artistas transmitiesen la verdad que descubrían en la naturaleza, entonces era preciso cambiar esa técnica. En las obras de los impresionistas apareció un nuevo género de pintura que carecía de los acabados tradicionales y con frecuencia parecía un rápido boceto realizado al óleo. Pero los impresionistas aún carecían de una teoría estética que pudiera sustituir a la tradición. Su única y firme convicción era que podrían emplear cualquier medio para llegar a la verdad en el arte. “Estos atrevidos consideran que la obra de un artista puede realizarse sin respetar religiosamente las teorías academicistas y las prácticas profesionales”, escribió un crítico tres años después de la primera exposición impresionista de 1877. “Cuando se les pide que formulen un programa, cínicamente responden que no tienen ninguno. Se sienten felices de mostrar al público las impresiones de sus corazones y mentes de modo sincero, simplista y sin retoques”. (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 330).



Edgar Degas, Dos bailarinas, c.1895. Pastel, 100 x 92 cm,
Gemäldegalerie, Dresde.



Edgar Degas, Paso a dos, c.1877-78. Monotipo, 29 x 28.3 cm,
Museo de Arte de Harvard, Cambridge, Massachusetts.



Édouard Manet, Autorretrato con paleta, 1879. Óleo sobre lienzo, 83 x 67 cm, Colección de los Señores Loeb, Nueva York.

Édouard Manet (1832-1883)

“Fue más grande de lo que pensábamos”

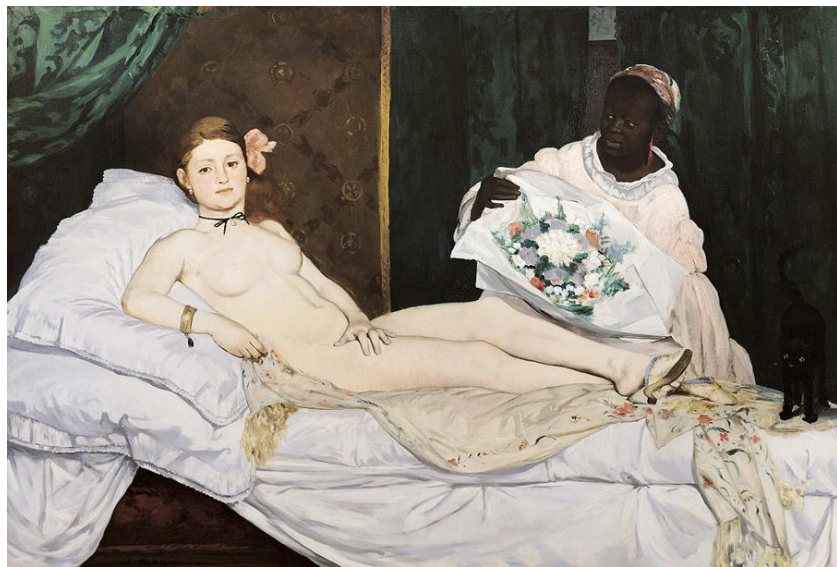
(Edgar Degas, en Manet)

El arte de Manet resultó uno de los factores estéticos más importantes en la génesis del Impresionismo. Pese a ser tan sólo doce años mayor que Monet, Bazille, Renoir y Sisley, le consideraron un maestro. “Manet fue tan importante para nosotros como Cimabue y Giotto para los pintores del Renacimiento italiano”, comentó Renoir a su hijo (J. Renoir, op. cit., pág. 117). La originalidad de la pintura de Manet y su independencia respecto a los cánones academicistas abrieron nuevos horizontes creativos para los Impresionistas.

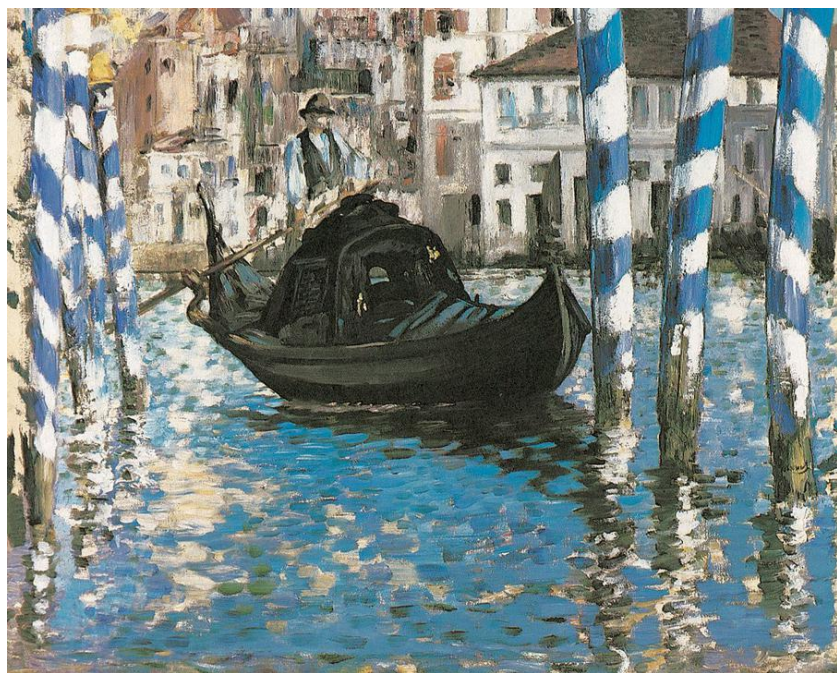
La biografía de Manet guarda similitud con la de muchos artistas: una familia acomodada de la burguesía parisina que deseaba ver a su hijo convertido en abogado, nunca en pintor. Llegaron a un acuerdo, por el que se decidió que Manet sería marinero. Después de fallar en los exámenes para ingresar en la Academia Naval, embarcó en un buque de vela llamado el “Havre y Guadeloupe” como aprendiz. Tenía 16 años y partió hacia América. El romántico viaje a Río de Janeiro sólo sirvió para intensificar el deseo de Manet de dedicarse al arte. No obstante, a su regreso a Le Havre en 1849, volvió a intentar ingresar en la Academia Naval, pero (afortunadamente para él) falló por segunda vez. En 1850, con su amigo de colegio Antonin Proust, Manet entró en el estudio de Thomas Couture.

Couture aún participaba en el Salón y se dio a conocer en 1847 con un enorme lienzo llamado Decadencia de los romanos (París, Museo de Orsay). Los métodos de enseñanza en su estudio se consideraban innovadores para la época. Como alumno, puede que Manet fuese fácil de enseñar al principio, pero pronto se desilusionó. “No sé por

qué estoy aquí”, comentó a Antonin Proust en 1850, en su primer año con Couture. “Todo lo que tenemos ante nosotros es ridículo. La luz no es correcta, las sombras tampoco. Cuando entro al estudio me siento como si entrase a una tumba. Sé que no podemos pedirle a un modelo que se desnude en la calle, pero está el campo y, al menos en verano, podríamos hacer estudios de desnudos allí, dado que el desnudo parece ser la primera y última palabra en arte”. (Antonin Proust, “Édouard Manet. Recuerdos”, *La Revue Blanche*, 1897, pág. 126). Sin embargo, Manet pasó seis años en el estudio de Couture y por ello la influencia de la sólida formación de Couture se palpa en muchos de sus cuadros. Desconocemos los detalles de su relación estudiante-profesor, pero probablemente Couture reconoció la brillante individualidad de Manet, incluso aunque no coincidiese con su propia idea del arte: se comenta que un día, observando el trabajo de Manet, le dijo que parecía que quisiera convertirse en el Daumier de su tiempo. Manet copiaba constantemente a los viejos maestros, demostrando un interés muy variado, al tiempo que se formaba en el estudio de Couture. En sus viajes a ciudades europeas copió cuadros de diversos museos, entre los que se encontraba el Rijksmuseum de Ámsterdam, y probablemente también los museos de Kassel, Dresde, Praga, Viena, Munich, Florencia y Roma. Estaba muy interesado en el desnudo, en sus propias palabras, “la primera y última palabra en arte”.



Édouard Manet, Olympia, 1863. Óleo sobre lienzo, 130.5 x 190 cm, Museo de Orsay, París.



Édouard Manet, El Gran Canal, Venecia, (Venecia azul) 1874. Óleo sobre lienzo, 58 x 71.5 cm, Museo Shelburne, Shelburne, Vermont.

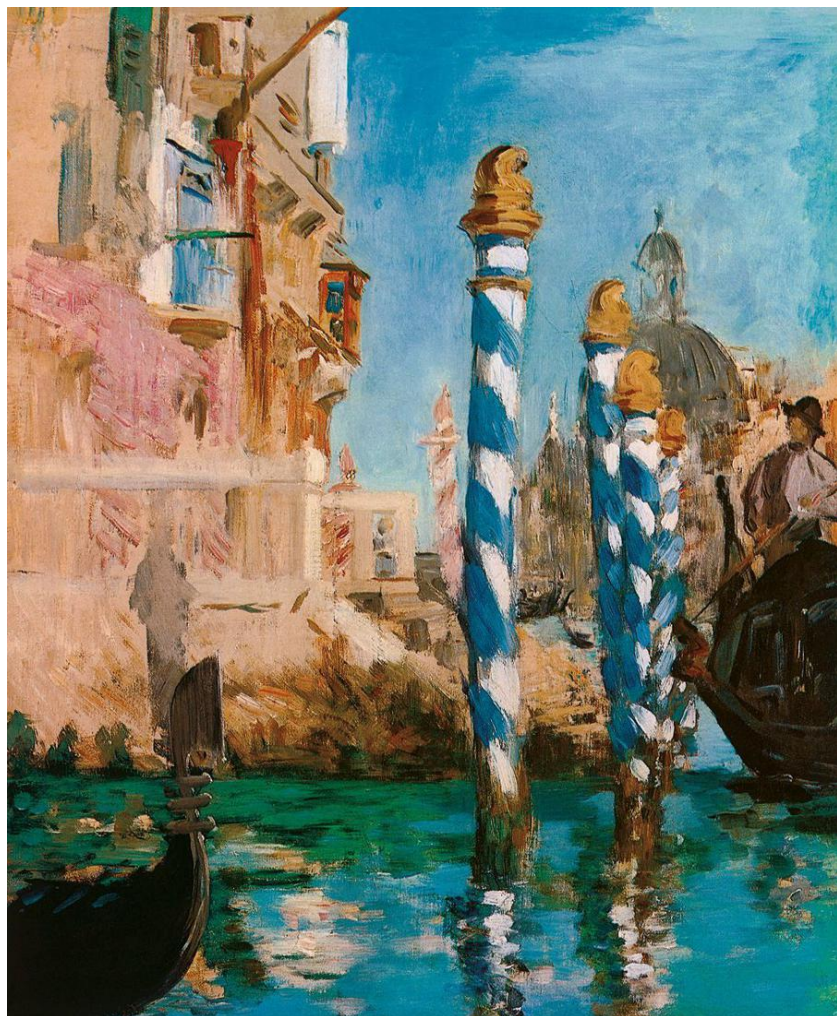
En 1852 copió la obra de Boucher Diana saliendo del baño en el Louvre y en 1853 hizo lo propio con la obra de Tiziano Venus de Urbino, igualmente en el Louvre. Tal vez en este momento Manet estaba articulando su propia variación de los desnudos clásicos, su futuro Olympia (Museo de Orsay, París). Pero desde el comienzo, lo que más le interesó fue el color, y sus maestros preferidos representaban la escuela del color: Tiziano, Rubens y Velázquez. Por otra parte, el Louvre le sirvió para conocer gente. Fue allí en 1857 donde coincidió por primera vez con Henri Fantin-Latour, con quien llegaría a tener una gran amistad. En 1859, mientras copiaba La Infanta Margarita de Velázquez mediante la técnica de grabado en dulce, un pintor de su misma edad se detuvo detrás de él. Era Degas. “¡Qué temeridad, grabar así, sin dibujo previo!... ¡Yo no me atrevería nunca a hacerlo de ese modo!” exclamó. (Manet, op. cit., pág. 506).

Manet también tuvo un modelo de conducta entre sus contemporáneos: fue Eugène Delacroix. Antonin Proust recordaba que Manet volvió de una visita al museo de Luxemburgo exclamando: “Hay una obra de arte en el Luxemburgo: La barca de Dante. Si vamos a ver a Delacroix, podemos decirle como pretexto que queremos que nos deje copiar La Barca”. (A. Proust, op. cit., pág. 129). Trazaron su plan y fueron recibidos por Delacroix, quien les dio un consejo que Manet apreció verdaderamente, como recordaría Proust: “Hay que observar a Rubens, inspirarse en Rubens, copiar a Rubens, Rubens fue un dios”. (A. Proust, op. cit., pág. 129). Según Proust, Delacroix les recibió más bien fríamente, pero al parecer se fue templando ante los cuadros de Manet.

Así, cuando en la galería Martinet los críticos atacaron la obra de Manet Música en los jardines de las Tullerías, (Galería Nacional, Londres), Delacroix afirmaría que lamentaba “haber sido incapaz de defender a este hombre”. (Manet, op. cit., pág. 126). Era el año de 1863, poco antes de la muerte de Delacroix, a cuyo funeral asistió Manet acompañado por Charles Baudelaire. Un año después, el talentoso retratista amigo de Manet, Henri Fantin-Latour, pintó un gran lienzo titulado Homenaje a Delacroix (París, Museo de Orsay), en el que representa a un Manet de treinta años entre los amigos y admiradores de Delacroix, frente a un retrato del gran romántico. Manet aparece tal y como lo describieron sus contemporáneos: “Un rubio de barba sedosa... ojos grises y una nariz recta e inquieta”. Claramente, con Manet ocupando una posición tan significativa en el cuadro, su objetivo era presentar a Manet como el sucesor directo de Delacroix.

La pérdida de Delacroix coincidió con la presentación de Manet ante el público. El 1 de marzo de ese mismo año (1863), Manet expuso catorce obras en la galería Martinet. La mayoría de ellas data de 1862; todas ellas tenían algo en común: la admiración del artista por la pintura española. Manet aún no conocía España; su conciencia de la pintura española se limitaba a la colección del Louvre y a reproducciones. Sin embargo, el joven pintor parisino ya había descubierto en los maestros del siglo XVII la calidad del color que él buscaba en su propia pintura. Según los críticos, incluso la obra más personal expuesta en Martinet, Muchacho con espada (Museo de Arte Metropolitano, Nueva York) pintado en 1861, era

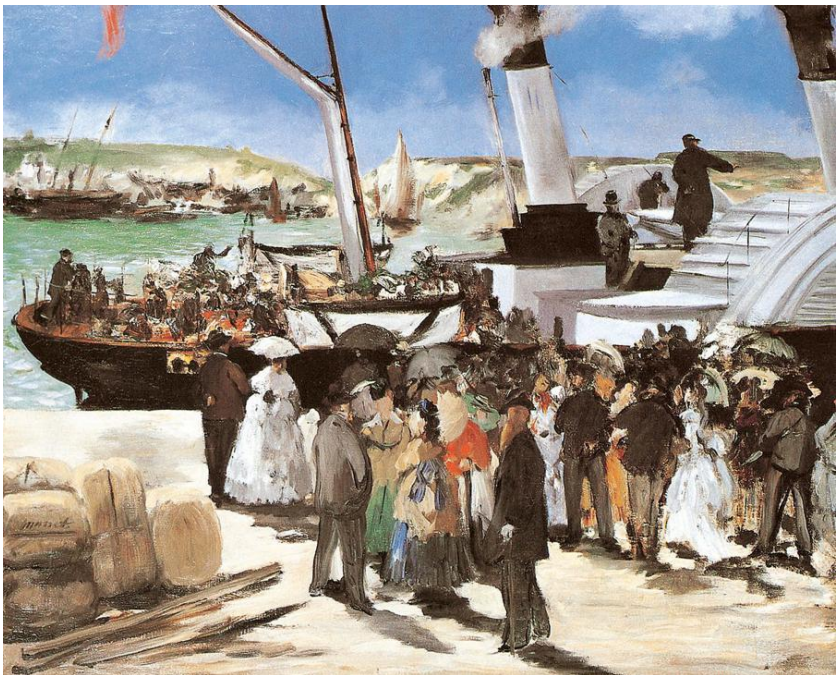
una evocación intencionada de la obra española Retrato del Infante. El niño que posó para el cuadro en el estudio de Manet de la calle Guyot, Léon Koelle-Leenhoff, era probablemente el único hijo de Manet y su esposa, la pianista Suzanne Leenhoff. La admiración de Manet por la paleta de Velázquez resulta evidente en el traje blanco y negro del muchacho, su piel rosada y el fondo marrón verdoso. En Mujer tendida con vestido español (Jeune Femme couchée en costume espagnol, New Haven, Galería de Arte de la Universidad de Yale), una joven tumbada en un sofá (probablemente la amante de Nadar) también luce un traje de hombre español. Sus contemporáneos veían la influencia de Goya en el sofá de terciopelo rojo y los suaves reflejos en blanco satén combinados con el bolero negro. Sabemos que Nadar fotografió La Maja Vestida de Goya (Madrid, Museo del Prado) y que la fotografía fue vendida en París. De hecho, Manet escribió la siguiente dedicatoria sobre el fondo gris del cuadro: “A mi amigo Nadar, Manet”. Manet también empleó una paleta española de gris plateado, rosa y rojo cereza en La cantante callejera (La Chanteuse des Rues, Boston, Museo de Bellas Artes). El cuadro está basado en sensaciones de la vida parisina: “A la entrada de Rue Guyot una mujer salía de una taberna, subiéndose el vestido y sujetando su guitarra”, refiere Proust. “Manet se acercó y le pidió que posara para él. Ella sonrió. ‘La alcanzaré de nuevo’, exclamó Manet, ‘y si no quiere, para eso tengo a Victorine.’” (A. Proust, op. cit., pág. 170).



Édouard Manet, El Gran Canal, Venecia, 1874. Óleo sobre lienzo, 57 x 48 cm, Colección privada (Antigua propiedad del Consejo de Seguridad Provincial, San Francisco).



Édouard Manet, Música en los jardines de las Tullerías, 1862. Óleo sobre lienzo, 76.2 x 118.1 cm, Galería Nacional, Londres.



Édouard Manet, Partida del barco de Folkestone, 1869. Óleo sobre lienzo, 59 x 71 cm, Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia.

La joven Victorine Louise Meurent, modelo preferida de Manet, tuvo una importancia especial en sus obras en la década de 1860. El pintor había conocido a esta rusa de piel blanquecina entre la multitud parisina, tal vez en la calle Maître Albert donde ella vivía, no muy lejos del estudio de Manet. Después de La cantante callejera, la muchacha posó para él en numerosas ocasiones, entre ellas la maravillosa obra titulada, Mlle. Victorine Meurent en traje de espada (Victorine Meurent en costume d'espada, Museo de Arte Metropolitano de Nueva York), que Manet expondría poco después. El artista mantuvo el nombre de su modelo en el título de esta composición verdaderamente excéntrica. A pesar de no haber nada español en el tema, en la obra se respira el aire de este país, que Manet no había visitado jamás, pero que era capaz de presentar a través del color. “Una modelo femenina posando como torero resulta ridículo en cuanto a realismo”, escribió un crítico. (Manet, op. cit., pág. 113). Manet fue criticado por el contraste entre la escena de toros al fondo y la figura de Victorine, por la incapacidad de establecer proporciones e incluso por su dibujo y pintura. Un crítico bien conocido, Castagnary, exclamó indignado: “¿Es un dibujo? ¿Es una pintura?”. (Manet, op. cit., pág. 112). Tan sólo Émile Zola sabía interpretar al joven pintor: “Lo único que guía su elección cuando combina varios objetos o figuras es el deseo de crear bellas áreas de color y bellos contrastes”. (Manet, op. cit., pág. 113).

Entre las obras expuestas en la galería Martinet, Lola de Valencia (Museo de Orsay, París) fue sin lugar a dudas la más española. Durante el verano de 1862 todo París se acercaba apresuradamente hasta el Hipódromo, donde bailarinas del Teatro Real de Madrid y una compañía llamada La Flor de Sevilla actuaban para el Ballet Nacional de España. Manet convenció a varias bailarinas para que posasen para él y así, en el estudio de su amigo Stevens, suficientemente amplio, pintó el lienzo titulado El Ballet español (Colección Phillips, Washington D.C.), igualmente expuesto en Martinet. Dentro de esta compañía, los parisinos sentían devoción

por Lola Melea, bailarina conocida por su nombre artístico Lola de Valencia. Lola posó para Manet en el estudio del pintor, que una vez más, compuso una escena excéntrica: Lola aparece entre bastidores, con un teatro lleno de agitados y bulliciosos espectadores. Manet se sirve exclusivamente del color para crear esta última sensación. Observándolo más de cerca, no se perciben figuras concretas, tan sólo esbozos sueltos de color. Lola adopta la cuarta posición de los pies, sujetando un abanico, en la actitud del famoso cuadro de Goya La duquesa de Alba (Sociedad Hispánica de América, Nueva York). El amigo de Manet Charles Baudelaire también admiraba a Lola, en sus propias palabras, “mi bailarina preferida, la divertida modelo de mi amigo Manet, tantas veces aplaudida, besada y elogiada en París”. (Manet, op. cit., pág. 146).

Además, el soneto que escribió sobre ella estaba dedicado no a la bailarina real, sino a la Lola del cuadro de Manet: “Entre tant de beautés que partout on peut voir, / Je comprends bien, amis, que le Désir balance ; / Mais on voit scintiller en Lola de Valencia / Le charme inattendu d’un bijou rose et noir” (Entiendo, amigos, que el deseo se balancea entre las bellezas que contemplamos por doquier, pero en Lola de Valencia vemos brillar el encanto inesperado de una joya rosa y negra) (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, París, 2002, pág. 250). Siguiendo los deseos del poeta, estas líneas fueron grabadas en el marco del cuadro para las exposiciones de 1863 y 1867. Justamente, Baudelaire elogiaba lo que despertaba indignación entre los críticos. Paul Mantz escribió sobre Lola y Música en los jardines de las Tullerías: “En la mezcolanza de rojo, azul, amarillo y negro hay caricaturas de color, no el color en sí mismo”. (Manet, op. cit., pág. 150). Para amigos y enemigos del pintor, era precisamente el color lo que resultaba más llamativo, tanto por su intensidad como por el modo en que había sido aplicado, dando como resultado la superficie “descuidada” de la obra. Por ejemplo, en la falda de Lola, que Manet pintó con amplias pinceladas negras, parecía que el pintor hubiese aplicado negligentemente pequeños empastes en rojo, verde y amarillo. Ello supuso una libertad sin precedentes, aun comparándolo con la pintura a espátula de Courbet. En la exposición Martinet, a la mente de todos venía el nombre de Courbet, ya que sin duda, Manet seguía sus pasos en la obra titulada Música en los jardines de las Tullerías (Galería Nacional, Londres). Sin embargo, Manet tenía

más espontaneidad y no detallaba el entorno, aunque parecía captar una instantánea de la vida tal como se desarrollaba ante sus ojos. Había pintado a la multitud parisina durante uno de los conciertos que habitualmente se ofrecían en los jardines de las Tullerías. La orquesta militar que normalmente tocaba allí se encuentra fuera de la escena. Lo que el espectador ve es un aspecto de vida social en la que el propio pintor fue un participante consagrado. Vemos a Manet representado en su propio cuadro, a la izquierda, junto a su compañero de estudio Albert de Balleroy. (Fantin-Latour también los pintaría juntos dos años después en su Homenaje a Delacroix). Se puede observar al crítico Champfleury entre ambos. En la audiencia también aparece el hermano del artista, Eugène Manet y amigos de Manet: el pintor Henri Fantin-Latour, los escritores Charles Baudelaire y Zacharie Astruc, el periodista Aurélien Schol, el inspector de museos Baron Taylor y el compositor Jacques Offenbach, que pronto alcanzaría la fama con sus operetas *La Belle Hélène* y *La Vie Parisienne*. Mujeres con atuendos refinados de moda conversan: en primer plano se encuentra la mujer del comandante Lejosne, amiga de la esposa de Manet; probablemente la mujer que posa junto a ella con una elegante violeta en el sombrero es Madame Offenbach. Este cuadro fue el primer intento de Manet por pintar el mosaico de la vida parisina. Nadie antes había realizado una composición de este tipo. El color de la multitud parisina, una combinación de rosa, azul, amarillo dorado, negro y blanco, refleja la pasión del artista por los maestros españoles tradicionales. Se decía que Manet había realizado estudios de acuarela al aire libre en los jardines de las Tullerías, pero la influencia de tal proceso es difícil de detectar en el oscuro verdor de los árboles.



Édouard Manet, Pavimentadores en la rue de Berne, 1878. Óleo sobre lienzo, 63 x 79 cm, Colección privada.



Édouard Manet, Casa en Rueil, 1882. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm, Galería Nacional de Victoria, Melbourne.



Édouard Manet, Marguerite de Conflans, 1873. Óleo sobre lienzo, 54 x 46 cm, Oskar Reinhart Collection 'Am Römerholz,' Winterthur, Suiza.

Para los futuros impresionistas, el color y el estilo pictórico de Manet fueron una revelación, si bien contrastaban en principio con sus propias investigaciones. En esta época, Manet era ajeno a la pintura al aire libre y la observación directa del color en la

naturaleza no le interesaba. El cromatismo de sus cuadros “españoles” lo adquirió de los museos, intensificando su color y adoptando una técnica más expresiva que la de los antiguos maestros. Por otra parte, Manet había inventado el color que sus admiradores, los futuros impresionistas, estaban intentando encontrar en la naturaleza. Seguían diferentes caminos y no sorprende que Manet declinase la invitación para exponer con los jóvenes artistas en 1874, fuera cual fuera el pretexto.

Dos meses después de la muestra en la galería Martinet, París recibió una nueva sorpresa. El 1 de mayo de 1863, por primera vez en la historia del arte francés, dos exposiciones paralelas abrieron de forma simultánea: el Salón tradicional y el Salón de los Rechazados. Aquel año, el número de quejas de artistas rechazados fue especialmente elevado: de 5 000 lienzos presentados, tan sólo 2 783, apenas la mitad de las obras, habían sido aceptados. Muchos de los cuadros rechazados claramente estaban por debajo del nivel profesional requerido, pero había otros que el jurado había considerado demasiado atrevidos en cuanto a estilo pictórico. Obviamente, Manet pertenecía a estos últimos. Napoleón III había acudido personalmente a la exposición poco antes de la apertura. Asombrado por la severidad del jurado, ordenó que todas las obras rechazadas fuesen expuestas. Dos de los cuadros españoles de Manet encontraron su sitio en el Salón de los Rechazados: *Mlle. Victorine Meurent en traje de espada* y *Joven con traje de majo* (Museo de Arte Metropolitano, Nueva York), así como una nueva obra, *Almuerzo sobre la hierba* (Museo de Orsay, París). “Ambas exposiciones sólo estaban separadas por un torno de entrada”, uno de los artistas rechazados recordaba. “La gente esperaba partirse de risa, y lo hicieron, desde la puerta.

Manet, en la sala más remota, abrió una ventana de fuego en la pared con su *Almuerzo sobre la hierba*” (A. Tabarant, Manet. *Histoire catalographique*, París, 1931, pág. 95). Hoy día, resulta difícil entender por qué esta pintura escandalizaba así en su época. Según las memorias de Antonin Proust, fue concebida al aire libre en Argenteuil. Manet estaba ensimismado contemplando bañistas saliendo del agua. “Me parece que tendré que hacer un desnudo”, me dijo. “Y va a ser todo un desnudo”. No obstante, después de ello, recordó un cuadro, entonces atribuido a Giorgione, llamado *Un*

Concert Champêtre (Concierto campestre) que había copiado previamente en el Louvre. La ejecución fue al pie de la letra. En lugar de músicos con traje de fieltro rojo típico del Renacimiento, en el cuadro de Manet aparecen su hermano Eugène y su cuñado acompañados por Victorine Meurent desnuda, sentados en un claro del bosque en un picnic. Algunos críticos consideraron que el cuadro era indecente. “Estos dos personajes parecen escolares de vacaciones, haciendo un comentario intolerable”, escribió uno de ellos “y no consigo encontrar un significado a este enigma tan inapropiado” (Manet, op. cit., pág. 166). Pero las discusiones en torno al tema del cuadro no conseguían explicar su rechazo, casi total. Manet fue igualmente criticado por su naturalidad al representar a gente real en un picnic: el cuerpo desnudo de la modelo distaba del ideal clásico, y el hombre reclinado junto a Victorine resultaba simplemente feo. Incluso uno de los amigos de Baudelaire, el crítico Théophile Toret, llegó a cuestionar el buen gusto de Manet.

Había algo más en ese cuadro que resultaba irritante, a pesar de que nunca se pronunció expresamente. En su paisaje, Manet había roto la tradición de seguir la norma clásica en la construcción de la perspectiva aérea. Para entender la simplicidad y la visión del sistema academicista para dar perspectiva aérea a un paisaje, basta con observar cualquiera de los cuadros de Claude Le Lorrain. Se suponía que los tonos ocres, cálidos del primer plano del cuadro se iban haciendo progresivamente más fríos, por lo general verdes, en el plano medio, ensombreciéndose para fundirse por gradación con la distancia, en un frío azul verdoso, lo que dista mucho del primer plano de Manet, en verde vivo y el fondo que brilla con luz solar amarilla. En el plano medio, una mujer medio vestida, chapotea en agua puramente azul. En el primer plano, el artista pinta una naturaleza muerta, con brillantes sombras en azul y tonos amarillo y rojo cereza que compiten con las tonalidades de las figuras. Las amplias pinceladas de color, aplicadas con aparente descuido, dan la impresión de un boceto realizado a la prima.

De hecho, Manet seguía utilizando una técnica pictórica de múltiples capas, como le había enseñado Couture, un excelente maestro. Las radiografías de las obras de Manet muestran una base clásica de blanco plomo, sobre la cual (una vez seca) se

superpusieron capas de color. Sin embargo, el resultado final distaba de los valores tradicionales; además, parecía imposible que tal cuadro hubiese sido realizado al aire libre. Posteriormente Degas aclaró: “Manet no pensaba en la pintura al aire libre cuando realizó Almuerzo sobre la hierba. Sólo consideró esa idea después de haber visto los primeros cuadros de Monet”. (L. Halévy, Degas parle, París, 1960, pág. 110-111). Sin embargo, éste fue el cuadro concreto que impactó a los futuros impresionistas y les llevó a trabajar al aire libre, algo que Manet aprendió a hacer más tarde, gracias a su ejemplo. Manet era un hombre de mundo. Émile Zola escribió que Manet, como el resto de la sociedad, soñaba con el éxito en París, con los elogios de las mujeres, la adulación de los críticos y la aceptación en los salones. Según Antonin Proust, Manet se sintió decepcionado tras los duros ataques de la prensa.



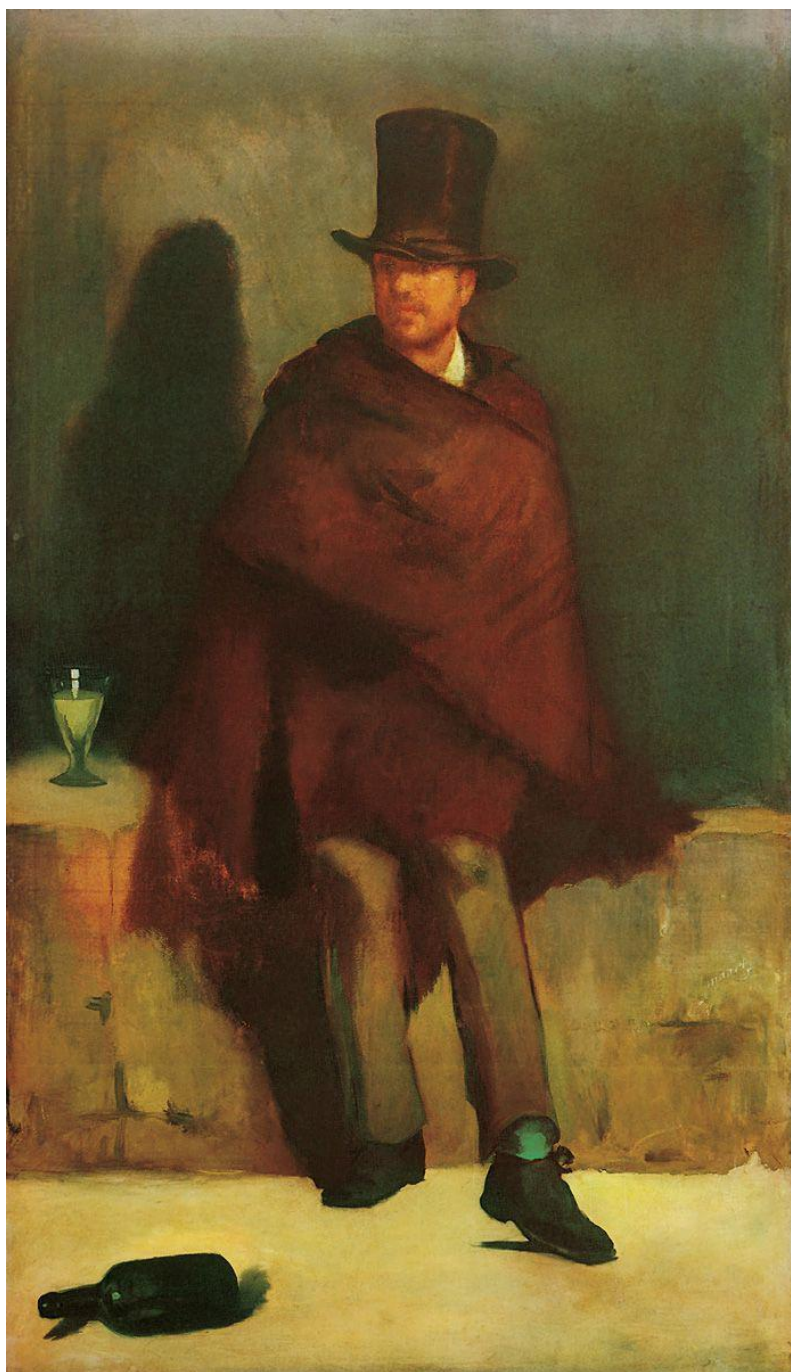
Édouard Manet, La vienesa (Retrato de Irma Brunner con sombrero negro), 1880. Pastel sobre papel, 54 x 46 cm, Museo del Louvre (Cabinet des Dessins), París.



Édouard Manet, Retrato de M. y Mme. Manet, 1860. Óleo sobre lienzo, 110 x 90 cm, Museo de Orsay, París.



Édouard Manet, Théodore Duret, 1868. Óleo sobre lienzo,
43 x 35 cm, Musée du Petit Palais, París.



Édouard Manet, El bebedor de absenta, 1858. Óleo sobre lienzo, 181 x 106 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.

Después de una lamentable acogida de Almuerzo sobre la hierba, no se atrevió a mostrar otro cuadro que había finalizado en 1863, que en cierto modo era el resumen de todo el trabajo de su juventud. Sin embargo, nada pudo apartar a Manet del camino que había elegido en su vida, por lo que en 1865 Olimpia (Museo de Orsay, París) fue mostrada al público. Y de nuevo se desató un escándalo y una conmoción en torno al cuadro. “Me llovieron insultos como granizo”, escribió Manet a Baudelaire. “Jamás me habían recibido así”. (Manet, op. cit., pág. 181). El pintor fue acusado de todos los pecados imaginables. Al mismo tiempo, el Salón de París estaba lleno de Venus desnudas representadas según el ideal clásico de belleza. La obra de Baudry La perla y la ola (La Perle et la Vague) y El nacimiento de Venus (Vénus, Museo de Orsay, París) de Cabanel habían despertado entusiasmo en 1863; tan sólo unos años antes, los espectadores habían admirado las figuras femeninas en Decadencia de los romanos, obra del maestro de Manet, Thomas Couture. La reaparición de Victorine Meurent, que fue inmediatamente reconocida, causó una gran conmoción. Su completa desnudez quedaba resaltada por un brazalete y un fino lazo de terciopelo alrededor de su cuello. Estaba tumbada sobre una sábana blanca y un chal de seda rosa. El criado negro confirmaba lo que todos sospechaban, esto es, que se trataba de una prostituta esperando a un cliente que le había traído un ramo cuidadosamente preparado por un florista. A diferencia de la Venus de Urbino de Tiziano, tan admirada por Manet pero que sólo existía en un mundo cerrado de su lienzo, Olimpia miraba imperturbable al público.

Todo en este cuadro causó indignación, empezando por el título impreso en el marco. ¿Quién era esta Olimpia? Había todo tipo de interpretaciones. Olimpia era el nombre de una mujer maléfica de los Cuentos de Hoffmann, muy populares en París en aquella época. Ese nombre también podía estar inspirado por un insulso poema de Zacharie Astruc, amigo de Manet: “Cuando cansada de soñar se despierta Olimpia/es primavera en los brazos del dócil mensajero negro/el mismo esclavo nocturno de la amante/que quiere festejar

el hermoso día para contemplar/a la majestuosa joven en la que la llama está alerta”. (Manet, op. cit., pág. 179).

En cualquier caso, el nombre del cuadro era una provocación a la tradición clásica. En cuanto a la técnica, los críticos no comentaron nada positivo sobre ella: “Los tonos de la piel son sucios... las sombras están indicadas con bandas de betún más o menos extensas... Una ignorancia casi infantil de los elementos más básicos del dibujo...” Pero lo más espantoso era el color: “La cabeza en tonos púrpura resulta increíblemente fea... Blanco, negro, rojo y verde dan un resultado espantoso en este lienzo” (sic) (Manet, op. cit., pág. 182). Incluso Courbet fue incapaz de entender el Olimpia de Manet. “Es simple, carece de modelado”, afirmó. “Parece la reina de espadas de una baraja saliendo del baño”. (Manet, op. cit., pág. 182). Manet, siempre preparado para devolver con la misma moneda, replicó que estaba cansado de interminables modelados y que por lo visto, la forma ideal para Courbet era una bola de billar. Sin duda, en este cuadro el desnudo femenino carece de las características de una bola de billar; Manet no utilizaba el modelado tradicional, su método fundamental implicaba el uso del color. Contornos precisos y delicados matices de color creaban el volumen y las formas de la figura. Y, al igual que en Lola, la técnica de empaste de Manet, aparentemente falta de cuidado, crea una impresión de frescura en el ramo de flores. Con el gato negro arqueando la espalda a los pies de la cama, el cuadro fue percibido por sus contemporáneos como un medio de mofarse simultáneamente de la decencia burguesa, el buen gusto y las reglas clásicas de arte. Otra fuente de malestar para Manet se debía a que los críticos estaban empezando a confundir su nombre con otro muy parecido, el de Claude Monet, a quien nadie conocía aún.

En 1865, Monet expuso sus paisajes marinos, por los que un crítico despistado alabó a Édouard Manet. “¡Dios mío!, ¡es repugnante, estoy furioso!”, le dijo a un amigo. “¡La única vez que recibo un elogio es por el cuadro de otro! Cualquiera pensaría que se trata de una broma de mal gusto”. (D. Wildenstein, Claude Monet, París, 1971, pág. 17). Al año siguiente, en 1866, Monet expuso un retrato de su esposa vestida de verde. Un comentario curioso fue colocado bajo una caricatura del cuadro: “Monet o Manet? – Monet. Pero es a Manet a quien debemos este Monet. Bravo, Monet, gracias, Manet”.

(Manet, op. cit., pág. 509). De este modo, el caricaturista estableció claramente la relación entre ambos pintores. Poco después, Zacharie Astruc presentó al joven paisajista Monet a su amigo Manet. El respeto de Monet por el mayor, y el interés de Manet en los nuevos métodos que vio en las obras de Monet hicieron que estos dos hombres pronto se hiciesen amigos. Uno a uno, se fueron agrupando alrededor de Manet los pintores que posteriormente se conocerían como “los impresionistas”.

La confusión entre los nombres de ambos pintores se debió al hecho de que los dos artistas empezaron a pintar paisajes marinos a mediados de la década de 1860. Monet había crecido en Le Havre y Manet pasó prácticamente todos los veranos desde su infancia en la costa norte de Francia, en Boulogne. Sin embargo, Manet nunca había pintado paisajes marinos. De hecho, el cuadro que realizó en 1864, Batalla entre el “Kearsarge” y el “Alabama” (Le Combat du Kearsarge et de l’Alabama, Museo de Arte de Filadelfia), no pertenecía realmente al género de paisaje marino. En julio de 1864, cuando Manet llegó a Boulogne, la vida le regaló un tema maravilloso: en el Canal de Cherbourg estaba teniendo lugar una batalla entre dos barcos americanos, la corveta federal de nombre “Kearsarge” y el barco confederado llamado “Alabama”. El “Kearsarge” atacó y hundió al “Alabama”. Como es lógico, un acontecimiento tan importante como la guerra civil norteamericana librada frente a la costa francesa impresionó a mucha gente de la época. Manet no era indiferente a la vida política y menos ante hechos que se producían en el mar: su pasado naval le había dejado recuerdos románticos.



Édouard Manet, El Almuerzo (El almuerzo en el estudio), 1868.
Óleo sobre lienzo, 118 x 153.9 cm, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Munich.



Édouard Manet, El balcón, 1868-1869. Óleo sobre lienzo, 170 x 124.5 cm, Museo de Orsay, París.



Édouard Manet, Descanso (Retrato de Berthe Morisot), 1870. Óleo sobre lienzo, 60.5 x 73.5 cm, Museo de Arte, Escuela de diseño de Rhode Island, Providence.

Este cuadro puede considerarse como su primera obra histórica. Se

desconoce si Manet presenció directamente el combate, pero según sus propias palabras, pintó el “Kearsarge” directamente cuando se encontraba anclado en Boulogne. Sin embargo, este cuadro sólo representa al Alabama durante el hundimiento y dos barcos navegando, uno francés y otro americano, acudiendo a ayudar a los supervivientes. No obstante, fue el paisaje de este cuadro y no la dinámica de la batalla, lo que impresionó a todos los que lo contemplaron. El mar está vivo en el cuadro de Manet. Parece como si el artista lo hubiese visto desde la cubierta de un barco, más que desde la costa. Su superficie verde brillante se extiende hacia la parte superior del lienzo como un enorme panel de tejido. Se trata de un verde uniforme sin reflejos de color y la sensación de oleaje se consigue únicamente por algunos toques en blanco. “Se siente la naturaleza y el paisaje”, escribió un crítico, originario de Normandía, “muy sencillo y poderoso... El señor Manet ha girado sus dos naves hacia el horizonte. Ha tenido el buen gusto de reducirlas en la distancia, pero el mar que ha embravecido, el mar que extiende y lleva hacia el borde superior de su cuadro... es más terrible que el combate...” (Manet, op. cit., pág. 219). También en otros paisajes de mar, Manet pintó el mar en un tono liso de un color uniforme, sobre cuya superficie dibujó a modo de comas las siluetas negras de los barcos navegando, iluminados desde atrás. Indudablemente Monet, como buen normando, estaba impresionado por estos paisajes marinos. Sin embargo, y a pesar de su juventud, fue la fuerza de su pintura la que mucho más tarde influiría en Manet. Cuando éste pintó *Evasión de Rochefort* (L’Evasion de Rochefort, Kunsthaus, Zurich) en 1881, la superficie verde del mar vibraba con nerviosos toques de blanco plomo distribuidos despreocupadamente, con varias referencias, como en la pintura de Monet.

Cada cuadro de Manet era una nueva sorpresa, por su enfoque pictórico inesperado. En 1866 pintó *El pífano* (Le Fifre, Museo de Orsay, París). Algunos críticos vieron un parecido con Victorine Meurent en la cara fresca adolescente, pero es más que probable que el cuadro represente a un pequeño músico que posó expresamente para la obra: había grupos de músicos cerca del estudio de Manet. La figura del pífano, perfilada en negro, parece recortada del resplandeciente fondo gris verdoso, que representa nada más y nada menos que el aire. Manet fue el primer pintor en

utilizar el color para representar el aire circundante. El cuadro no tiene una decoración precisa, de paisaje o de interior. Tan sólo una pequeña banda de sombra se extiende desde los pies del pífano para mostrar que se encuentra de pie, sobre una superficie. Tres manchas de color liso –carmesí intenso, negro y blanco – forman la paleta del cuadro con extrema concisión. Únicamente la cara del niño está tratada con delicadas sombras en rosa.

La concisión de la pintura de Manet no perdió su significado para las sucesivas generaciones de pintores. Matisse escribió: “Fue el primero en trabajar de forma instintiva y con ello, en simplificar el arte de la pintura... Un gran pintor es el que descubre gestos individuales viables para expresar el tema de su visión en términos formales. Manet encontró los suyos”. (R. Cogniat y M. Hoog, Manet, París, 1982, pág. 35-36). El año 1867 estuvo lleno de acontecimientos significativos en la vida de Manet. Era el año de la nueva Exposición Universal. Courbet abrió su propio pabellón independiente como había hecho antes. También Manet, en un arrebato, decidió hacer algo: con sus propios medios, construyó una marquesina temporal junto a la exposición de Courbet en la esquina de las avenidas Montaigne y Alma, no lejos de la Exposición Universal. “Decidí montar mi propia exposición”, escribió a Émile Zola. “Tengo al menos cuarenta cuadros para mostrar. Ya me han ofrecido algunos lugares muy buenos cerca del Champ-de-Mars”. (Manet, op. cit., pág. 520).

Manet reunió allí cincuenta lienzos, incluidos los que habían provocado escándalo anteriormente: La cantante callejera, Mlle. Victorine Meurent en traje de espada, Lola, Almuerzo sobre la hierba, Olimpia y Música en los jardines de las Tullerías. Sabía que el público podía tener otra reacción violenta hacia su pintura y esperaba una nueva ola de críticas malintencionadas, quizá incluso burla. Según sus propias palabras, quería hacer las paces con la parte de público que se oponía a él. Escribió el prefacio de su propio catálogo, hablando sobre sí mismo en tercera persona, mencionando las muchas veces que sus cuadros habían sido rechazados por el jurado del Salón y aseguró que a los ojos del público, un premio del Salón era una garantía de talento. Así el artista se encontraba atrapado en un pequeño círculo del que no podía escapar. Manet continuó, asegurando que su creatividad se

estaba convirtiendo en una batalla, que debía lucharse con las mismas armas, dando a entender que los pintores debían tener la oportunidad de mostrar su obra. Explicó las razones por las que organizaba una exposición independiente y apelaba a los visitantes, no a admirar sus cuadros, sino a entender que todo su trabajo era honesto y sincero. Añadió que nunca había intentado abolir la antigua pintura o establecer una nueva. Tan sólo quería ser él mismo y no otro. Era precisamente esta honestidad lo que le daba a su trabajo el carácter de protesta, pero como pintor nunca había querido protestar. Habían sido los espectadores quienes no habían aprobado sus cuadros porque no empleaba las formas y técnicas tradicionales a las que estaban acostumbrados. Sólo es posible acostumbrarse a la pintura que en un principio es molesta u ofensiva observándola cuidadosamente muchas veces; sólo así se puede entender y sólo así es posible adherirse finalmente a la obra de un artista. Manet declaró que exponer era una cuestión de vida o muerte para un artista; significaba encontrar amigos y aliados en la batalla.



Édouard Manet, Henri Rochefort, 1881. Óleo sobre lienzo, 81.5 x 66.5 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.



Édouard Manet, Victorine Meurent, c.1862. Óleo sobre lienzo, 42.9 x 43.8 cm, Museo de Bellas Artes, Boston.



Édouard Manet, La lectura, 1869. Óleo sobre lienzo, 61 x 74 cm, Museo de Orsay, París.

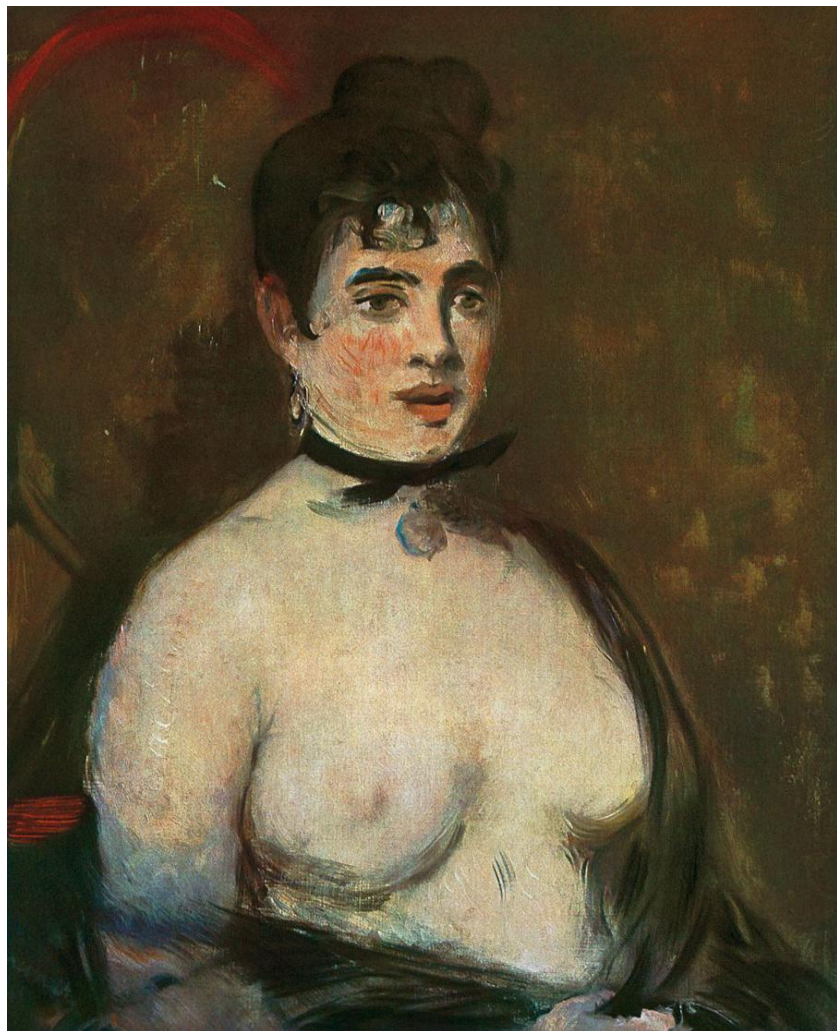
Y realmente Manet se lanzó a la batalla. Además de los críticos de moda que ya habían hecho bromas a costa del pintor y se mofaban abiertamente de sus cuadros, Manet recibió un nuevo insulto del gran Courbet. Pasando de largo junto a la exposición de su vecino, Courbet se echó a reír estrepitosamente: “¡Qué españoladas!” comentó y se fue. Sin embargo, tal y como esperaba, la exposición también le ayudó a encontrar verdaderos amigos. A principios de 1866, cuando el jurado del Salón rechazó *El pífano*, Émile Zola inició la defensa de Manet en su revista del Salón. Zola fue el primero en declarar abiertamente su admiración por el talento de Manet, su honestidad y su deseo de crear escuchando a su propio corazón. Zola afirmó que en Francia estaba bien visto tomar partido y arremeter contra alguien. El público veía a Manet como a un adolescente, un semi-novicio que reunía alrededor de sí a los

borrachos de su género. Este gandul estaba especializado en pintar caricaturas para entretener al público y de este modo, atraer la atención hacia sí. Zola habló de Manet como un pintor que permanecía cercano a la naturaleza, basando su confianza únicamente en la observación de la misma, más que en la ciencia o en la experiencia.

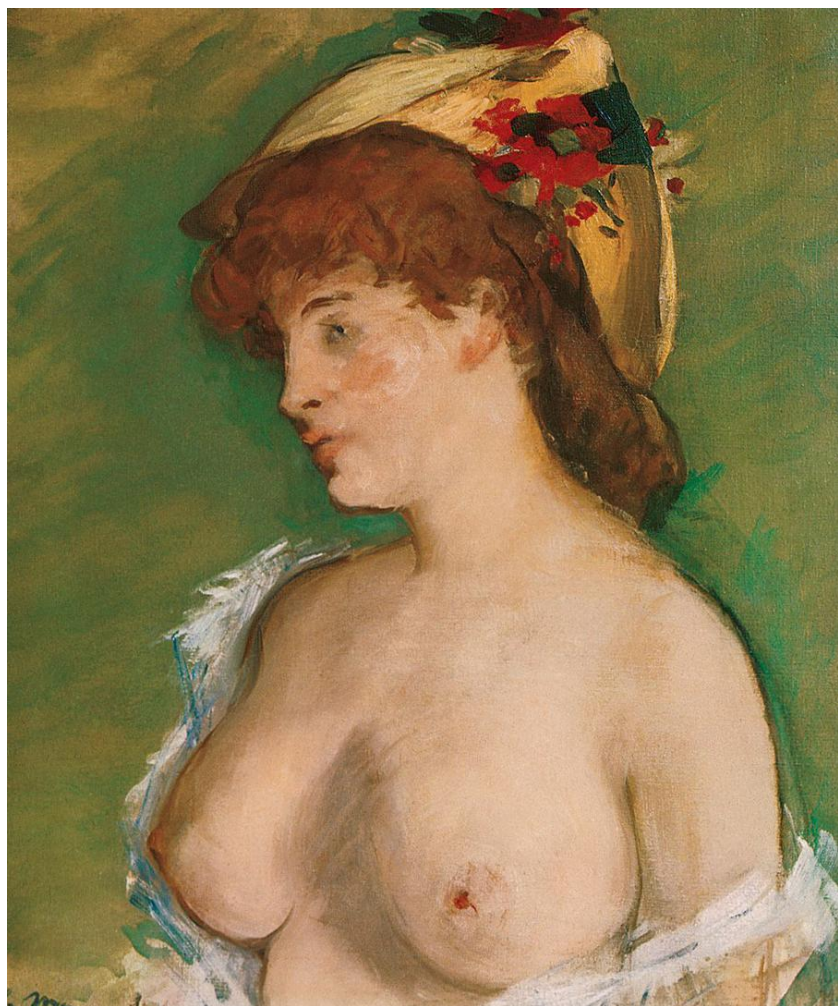
Escribió que Almuerzo sobre la hierba y Olimpia eran obras maestras y que los cuadros de Manet correspondían al Louvre. “Ya que nadie lo dice, lo diré yo mismo”, escribió. “Lo diré a gritos. Estoy tan seguro de que en el futuro el señor Manet será considerado un maestro, que este momento me parecería una gran ocasión para comprar todos sus cuadros, si tuviese el dinero”. (Manet, op. cit., pág. 280). Manet, que estaba profundamente emocionado escribiría posteriormente al crítico: “Estimado señor Zola, no sé dónde encontrarle para darle la mano y decirle cuánto me complace y enorgullece el que me defienda un hombre de su talento. ¡Qué bello artículo! Muchísimas gracias”. (Manet, op. cit., pág. 520). En 1867, Zola escribió un estudio sobre Manet para La Revue du XIXe siècle, y posteriormente publicó un folleto en el que se incluía este estudio, un grabado con el Olimpia de Manet y un retrato de Manet grabado por Braquemont. En esta época Manet ya le escribía como un buen amigo: “Querido Zola, he de confesarte que sería un verdadero placer para mí contar con tu folleto en mi exposición”. (Manet, op. cit., pág. 520). Zola consideró la exposición individual de Manet como un acontecimiento cultural significativo al mismo nivel que la exposición de Courbet, cuya genialidad ya se había reconocido en vida. En una valoración sobre el trabajo de ambos incluida en un artículo que escribió en 1868 para L'Événement illustré, afirmaba que, libre de griegos, romanos y temas medievales (en otras palabras, todos los componentes necesarios en los artes neoclásico y romántico), la pintura se encontraba cara a cara con la vida real, siendo esta realidad la que obligaba a ambos, Courbet y Manet, a pintar a sus coetáneos en sus lienzos tal cual eran, con sus propias ropas y sus propios valores morales. En 1868, Manet pintó Émile Zola (Museo de Orsay, París), para expresar como mejor sabía su gratitud por el apoyo recibido. La portada del folleto de Zola sobre Manet es claramente visible entre papeles esparcidos sobre un pupitre y el escritor sujeta un libro abierto en sus manos – L'Histoire des peintres (La Historia de

los pintores) de Charles Blanc, que siempre se podía encontrar en el estudio de Manet.

En la reproducción del Olympia de Manet, la modelo parece haber girado los ojos hacia el pintor, mientras que en el cuadro mira en línea recta: una nueva expresión de la gratitud que el pintor sentía hacia el escritor. Según sus contemporáneos, las pantallas y grabados japoneses eran parte de la decoración del estudio de Manet; fue precisamente a mediados de la década de 1860 cuando una moda por todo lo japonés se extendió por París y se abrió una tienda donde se vendían láminas niponas. Los críticos contemporáneos notaron cierta frialdad en esta imagen de Zola, una falta de intimidad en el retrato. Ello puede deberse al hecho de que el cuadro estaba previsto para el Salón y por ello requería un carácter oficial y una composición tradicional. O tal vez Manet y Zola aún no eran tan amigos como lo fueron más tarde.



Édouard Manet, Desnudo, 1872. Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm,
Museo de Orsay, París.



Édouard Manet, Rubia de los senos desnudos, 1878. Óleo sobre lienzo, 62.5 x 51 cm, Museo de Orsay, París.



Édouard Manet, Lola de Valencia, 1862. Óleo sobre lienzo, 123 x 92 cm, Museo de Orsay, París.

En junio de ese mismo año (1867), Manet acabó su cuadro histórico

titulado Fusilamiento de Maximiliano (L'Exécution de l'Empereur Maximilien, National Gallery, Londres). La obra refleja su interés activo en la vida de su tiempo. En 1867, los insurgentes mexicanos ejecutaron al archiduque Maximiliano, nombrado emperador de México por Napoleón III, junto a los generales que permanecieron fieles a él. Mucha gente en Francia culpó a Napoleón por haber evacuado a sus tropas de México en el preciso momento en que el joven emperador necesitaba su ayuda. A Manet le afectó mucho la tragedia y durante meses trabajó modificando su cuadro, que dio un nuevo sentido al término “pintura histórica”. Manet estaba interesado en la historia de su propia época, más que en temas de la antigua mitología y de la Biblia, que eran lo habitual en la Escuela de Bellas Artes y en el Salón.

Los románticos Jéricho y Delacroix (y anteriormente Gros, que immortalizó las campañas militares de Napoleón Bonaparte) habían empezado a pintar cuadros dentro de este género. Pero aquí, de nuevo Manet actuó a su manera. No fue casualidad el que sus contemporáneos recordaran a los maestros españoles al contemplar Fusilamiento de Maximiliano, concretamente el cuadro de Goya Los fusilamientos del 3 de mayo (1808, Museo del Prado, Madrid). Además de aprender el color de los pintores españoles, Manet también aprendió cómo conseguir la tensión emocional de la obra de Goya. Pintar temas resultaba extraño para los futuros impresionistas, pero ello no impidió que una vez más admirasen a su mayor, que de forma brillante les enseñó a seguir las lecciones de los antiguos maestros: “¡Es un Goya, y sin embargo, nunca Manet ha sido tan Manet!” exclamó Renoir ante el cuadro. (Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, París, 1936, pág. 72).

El año 1867 también estuvo marcado por otro suceso que afectó profundamente a Manet: la muerte de Baudelaire, el gran poeta y amigo que le había apoyado en su carrera pictórica desde muy temprano. Pocos amigos acudieron a acompañar al poeta hasta su lugar de descanso final cuando tuvo lugar el entierro el 2 de septiembre. Era el final de un verano muy caluroso. El domingo no había correo, y mucha gente recibió el aviso del funeral demasiado tarde para poder asistir. Además, una gran tormenta se desató en el mismo momento del entierro y los truenos dispersaron a muchos de

los que habían acudido. Manet estaba entre las once personas que formaban el cortejo fúnebre hasta el cementerio de Montparnasse. Es bastante probable que el cuadro de Manet conocido como El entierro (L'Enterrement, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York) represente este momento. Sobre el horizonte, se pueden distinguir las siluetas de cinco monumentos reconocibles de París: el Observatorio, Val-de-Grâce, El Panteón, Saint-Etienne-du-Mont y la torre de Clovis. El esquemático cielo tormentoso y la parte superior del cuadro iluminada por una luz cálida dorada contrastan con la parte inferior donde se representa el cortejo fúnebre, realizado con pinceladas negras sobre un fondo verde oscuro.

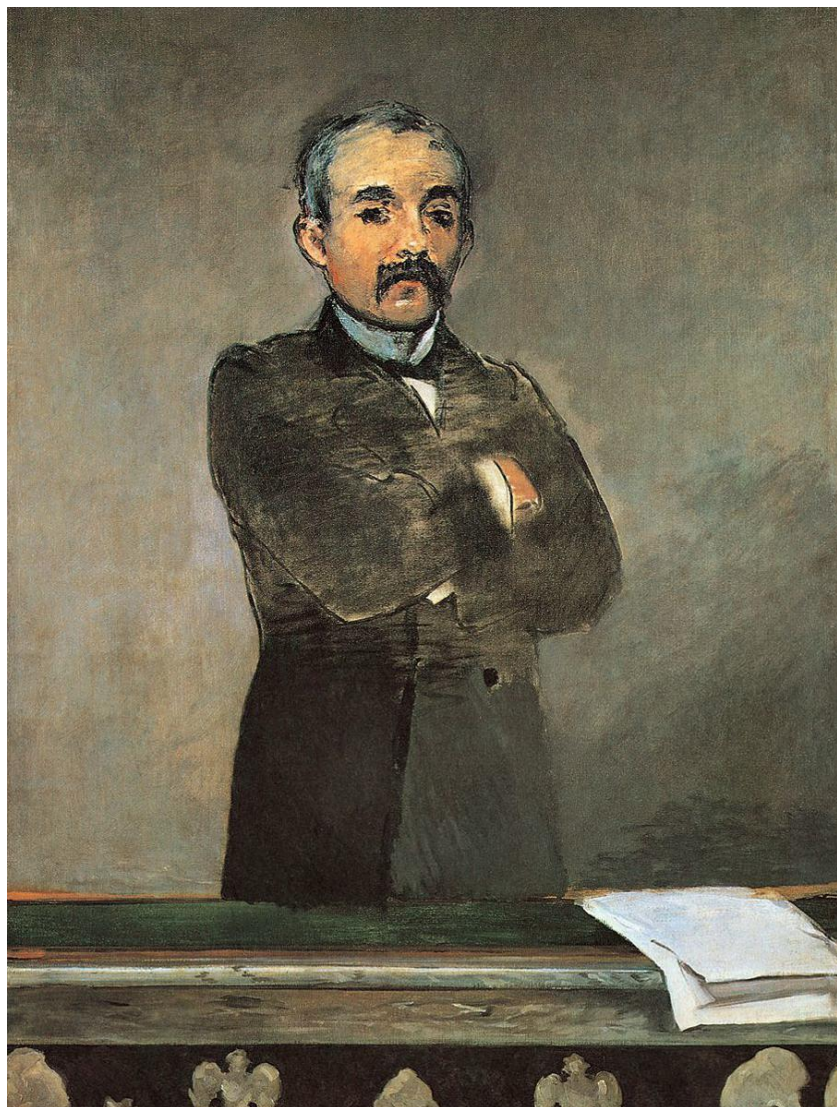
El color y el contraste de luces establecen una tensión emocional que delata los sentimientos del pintor. El aspecto inacabado de la obra y la libre aplicación del color mediante un manejo del pincel de forma amplia le confieren aún una mayor expresividad. Otro lienzo pintado durante el mismo año también da una sensación de inacabado: Carreras en Longchamp (Courses à Longchamp, Instituto de Arte, Chicago). Un crítico llegó a describirlo como un boceto. Manet fue el pionero en plasmar un hipódromo en pintura; el tema fue retomado más tarde por el impresionista Edgar Degas. Esta obra muestra el momento final de las carreras en el bosque de Boulogne. El enclave está representado con gran detalle, con las Colinas de Saint-Cloud al fondo, fácilmente reconocibles. La atenta observación de la naturaleza se hace evidente en las nubes, luminosas y llenas de vida, y el velo de niebla representado por los contornos del cuadro, en cierto modo borrosos.



Édouard Manet, La cantante callejera, 1862. Óleo sobre lienzo,
175 x 109 cm, Museo de Bellas Artes, Boston.



Édouard Manet, Almuerzo sobre la hierba, 1863. Óleo sobre lienzo,
208 x 264.5 cm, Museo de Orsay, París.



Édouard Manet, Georges Clemenceau (Retrato de Georges Clemenceau desde la tribuna), 1879-1880. Óleo sobre lienzo, 115.9 x 88.2 cm, Museo de Arte Kimbell, Fort Worth.

Es el único modo de dibujar caballos de modo tan preciso cuando se

apresuran en un enérgico galope justo al pasar ante el espectador. Por primera vez en las artes visuales, hay que comparar un cuadro con una fotografía instantánea. Y aquí una vez más, Manet dio el primer paso, por delante del impresionista Degas, que ya había empezado a realizar fotografías. Sin embargo, Manet aún no se había planteado trabajar al aire libre. Cinco años más tarde, en 1872, volvió a la temática de las carreras de caballos en un nuevo cuadro, Carrera de caballos en el bosque de Boulogne, (Les Courses au Bosque de Boulogne, Museo de Arte, Filadelfia) que le había encargado un tal Barret. Es bastante probable que Manet lo realizara al aire libre, al menos en parte, pero ya habían cambiado muchas cosas por entonces. En aquel tiempo, Manet se mantenía en contacto con Degas y en ocasiones acudían juntos a las carreras en Longchamp. No se puede descartar la posibilidad de que el futuro impresionista Degas influyera ahora en la obra de Manet.

Manet nunca dejaba de aprender y de probar nuevos métodos y técnicas: era su arsenal profesional. “En esta vida de perros que llevamos, en nuestra constante batalla, nunca están de más todas las armas que se puedan conseguir” aseguró a Degas. (Manet, op. cit., pág. 17). Se podría pensar que el público ya se había acostumbrado al extraño estilo pictórico de Manet, que distaba de la norma, pero con cada nueva obra sorprendía a sus contemporáneos: positivamente, suscitando controversia y de forma negativa, con mofas e insultos dirigidos hacia el artista. Y a pesar de que reconocía la existencia de una guerra, no aspiraba a tomar parte en ella. En alguna ocasión quiso dejarlo todo y simplemente crear obras que se vendieran. En una carta a Fantin-Latour que data de 1868 comentaba que incluso sus amigos estaban abandonando la esperanza de verle triunfar algún día. Decía que ya había recibido una buena lección, que lo habían vapuleado muchas veces y ahora quería hacer dinero. Sin embargo, en 1868, un año después de la Exposición Universal, volvió a dar un paso más allá en el arte de la pintura, en una nueva dirección, con nuevos cuadros. Dos de ellos estuvieron en el Salón de 1869: El balcón (Le Balcon, Museo de Orsay, París) y El almuerzo o Almuerzo en el estudio (Le Déjeuner dans l’atelier, Neue Pinakothek, Munich).

A primera vista, existe una clara conexión entre El balcón y la obra de Goya Majas en el balcón. Manet había realizado algo a lo que sus

espectadores estaban acostumbrados, inspirándose de nuevo en la pintura española. Según sus contemporáneos, la idea para esta composición surgió en 1865, después de su primer viaje a España. Volvió a recordarlo durante el verano de 1868, mientras observaba a veraneantes en sus balcones en Boulogne-sur-Mer. A su regreso a París, Manet pidió a sus amigos que posasen para él en el balcón de su estudio en Rue Guyot. Se propuso una vez más realizar lo que quería cuando concibió *Almuerzo sobre la hierba*: “Quiero rehacerlo, al aire libre, con figuras como las de abajo”. (Manet, op. cit., pág. 166). Trasplantó el motivo de Goya al París de mediados del siglo XIX. Las elegantes figuras de Manet han perdido su apariencia romántica y traen la atmósfera de la vida diaria, del París refinado, al cuadro. En aquella época, Manet no pintaba al aire libre como lo hiciera en *Almuerzo sobre la hierba*. Había situado sus figuras en el París contemporáneo. Y una vez más, como en *Música en los jardines de las Tullerías*, el cuadro no tiene tema ni cuenta una historia. Los espectadores, acostumbrados a cuadros con carácter literario, se sintieron obligados a preguntar sobre el tema de Manet: ¿Habían salido estos parisinos al balcón para ver pasar el carnaval por el bulevar?



Édouard Manet, Marie Lafébure a caballo, c. 1875. Óleo sobre lienzo, 88 x 116 cm, Museo de Arte de Sao Paulo, Brasil.



Édouard Manet, El pífano, 1866. Óleo sobre lienzo, 161 x 97 cm,
Museo de Orsay, París.



Édouard Manet, Retrato de Abbe Hurel, 1875. Óleo sobre lienzo, 42 x 30 cm, Col. Museo Nacional de Arte Decorativo Buenos Aires, Argentina.

Incluso un crítico como Castagnary, acostumbrado al realismo de Courbet, formuló sus propias proposiciones: “Veo dos mujeres en este balcón, una de las cuales es mucho más joven. ¿Se trata de dos hermanas? ¿Es una madre con su hija? No sé. Una se encuentra sentada y parece estar situada simplemente para disfrutar la escena de la calle; la otra se está poniendo los guantes como si fuese a salir. Esta pose contradictoria me deja perplejo”. (Manet, op. cit., pág. 307). Tan paradójico como pueda parecer, a los ojos de los contemporáneos de Manet la falta de contenido literario hacía enigmática su obra. La idea de que se pudiese crear un cuadro únicamente por razones pictóricas (como Manet había hecho en *El pífano*) resultaba extraña para la gente del siglo XIX. Puede que Manet fuera la primera persona en sembrar esta idea en la mente de sus contemporáneos. Incluso un siglo más tarde, los especialistas seguían buscando un significado oculto en *El balcón*. Un investigador propuso la hipótesis de que cada figura simbolizaba un país cuya pintura había inspirado a Manet: la mujer sentada vestida de blanco con un abanico simbolizaba España; la segunda mujer, que llevaba un sombrero pequeño excéntrico, encarnaba Japón, y el hombre robusto que permanecía de pie en el fondo simbolizaba Holanda, un país que le gustaba visitar, de donde era natural su esposa, Suzanne, y en cuyos antiguos maestros encontró mucho que imitar. En realidad, Manet fue el primer pintor del siglo XIX que en sus obras se dejó guiar ante todo por el color y la luz, lo que le convirtió en un modelo y maestro para los futuros impresionistas.

Un boceto preliminar en lápiz realizado por Manet muestra que en una primera versión, las contraventanas cerradas servían de fondo a las figuras de *El balcón*. En el cuadro, esas contraventanas no eran más que un marco para la parte central de la composición, que acentuaba el contraste entre luz y oscuridad, suavizando las gradaciones de color. El primer plano está iluminado por los vestidos blancos de las mujeres. A continuación la mirada se centra en una profunda sombra desde la que emerge una primera figura

masculina, casi ocultando por completo la segunda figura, de un criado que lleva una fuente. El color es mucho más complejo de lo que parece a primera vista. El verde de las contraventanas y la balaustrada es el color más audazmente resaltado. El tejido blanco está pintado con gradaciones más sutiles, desde sus sombras azuladas hasta los efectos rosados y dorados de la luz del sol. Éste es el tipo de pintura que podía inspirar el color tembloroso y vibrante de los vestidos parisinos de Renoir. En la pintura de Manet, detalles insignificantes como un abanico o un paraguas cerrados tienen una importancia fundamental. De hecho, es ahí donde los efectos cromáticos resaltan realmente la gama pictórica del cuadro. La sutil línea marrón del abanico, el medallón con reflejos dorados, el toque verde del paraguas, y el lazo verde de terciopelo alrededor del cuello de la mujer sirven para equilibrar los tonos cálidos y fríos de la obra. El toque azul de la hortensia armoniza hábilmente con el conjunto, restando importancia a la intensidad de la balaustrada. El modo en que Manet trata la maceta de barro demuestra su respeto por tradiciones pictóricas más antiguas.

Por último, echemos un vistazo a las figuras del cuadro. Todos eran amigos cercanos de Manet y menores de treinta años en aquella época. No creían aún que Manet se convertiría en un famoso pintor ni les halagaba en lo más mínimo que les pintase; incluso, se quejaban del cansancio que suponía posar de pie. La joven de enormes ojos oscuros que se encuentra sentada es la pintora Berthe Morisot. Su destino, su relación con Manet y los retratos que éste realizó de ella merecen especial atención (véase el capítulo sobre Berthe Morisot).

A la derecha permanece de pie la violinista Fanny Claus, que a menudo tocaba con Suzanne, la esposa de Manet. Claus se casó con el amigo de Manet, el pintor Pierre Prins y siempre fue amiga de la familia. El hombre joven que se encuentra de pie también era pintor: el paisajista Antoine Guillemet, que fue amigo de los impresionistas. Y posando como criado, casi oculto por la sombra estaba el mismo Léon Leenhoff a quien Manet había pintado como un joven con traje de infante español. De hecho, Manet había creado un nuevo género de pintura en su época. No era una pintura clásica de valores morales tradicionales, ni el retrato de un salón elegante, ni un retrato grupal grupo de amigos. Música en los

jardines de las Tullerías, El balcón, y tal vez incluso Almuerzo sobre la hierba, ya habían allanado el camino para estas escenas espontáneas de la vida contemporánea con las que el artista estaba familiarizado y de las que él y sus amigos participaban. Auguste Renoir continuaría el género. Así, tanto Manet como Renoir dejarían tras de sí una imagen viva de la vida en el París del siglo XIX.

En la misma línea se encuentra El almuerzo. Fue realizado durante el verano de 1868 en Boulogne-sur-Mer donde Manet permanecía con su familia. Las radiografías revelan que en el fondo inicial había grandes ventanas del estudio con vistas al mar. Manet las eliminó en la versión final, en la que la habitación adquiere apariencia de un comedor. El fondo se ha vuelto más oscuro; ahora son los rostros y los detalles del interior los que resultan excepcionalmente expresivos, gracias a la iluminación. Un joven pensativo se apoya en una mesa, su figura, cortada a la altura de las rodillas, da al espectador la sensación de que en cualquier momento puede dar un paso para salir de la habitación y al mismo tiempo salir del cuadro. Esta es la primera vez que Manet combina directamente la realidad con el mundo del cuadro para trasladar al espectador a la composición que creó.

El personaje principal del cuadro es el mismo Léon Leenhoff que vimos hacerse adulto en las obras de Manet. En 1868 ya había empezado a trabajar en un banco propiedad del padre de Edgar Degas. Siempre llamaba a Manet y a su esposa Suzanne “padrino” y “madrina”, pero como él mismo reconoció, hasta el final de su vida nunca supo si era hijo real de Manet, adoptado o el hermano menor de Suzanne. En este cuadro, la presencia del pupilo de Manet creó una atmósfera cálida y profunda, más tarde característica de los impresionistas.

Sin embargo, en la obra de Manet no se tiene la sensación de esos momentos efímeros de la vida que Renoir supo plasmar con tanta elegancia y espontaneidad. Como harían los impresionistas más tarde, en este cuadro Manet vuelve a utilizar como modelos a personas muy cercanas a él. Durante las primeras sesiones, Claude Monet fue el personaje que fuma, siendo sustituido más tarde por el pintor Auguste Rousselin, vecino de Manet en Boulogne, que estuvo

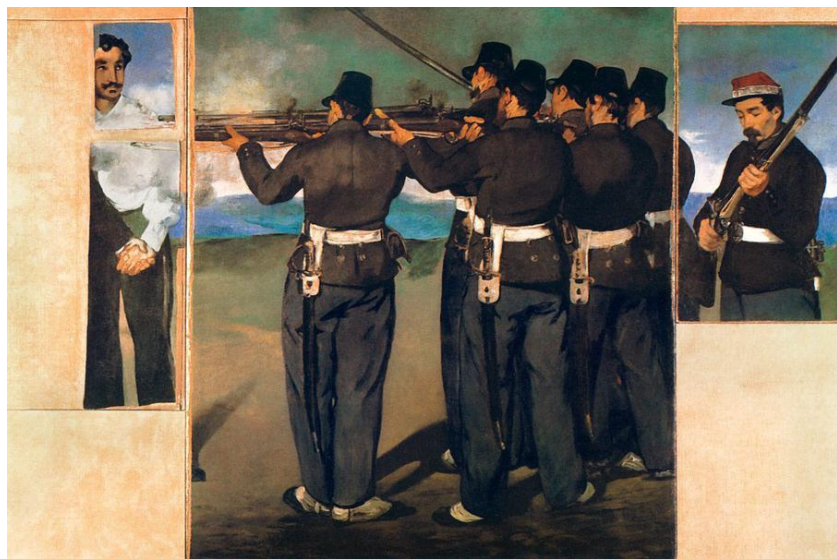
como aprendiz junto a Manet en el estudio de Couture. En ocasiones se ha considerado que la mujer con la tetera que aparece al fondo era la esposa de Manet, pero es más probable que se trate de una criada. Su bello vestido gris, combinado con el color plateado de la cafetera sienta la base de una paleta elegante, nueva reminiscencia de los maestros españoles. Una armadura sobre una silla brilla con un lustre plateado oscuro, y un mantel de seda cuidadosamente planchado resplandece con un brillo moiré perla. Por otra parte, la planta que se observa en una maceta de barro, constituye una naturaleza muerta de las mejores de Manet. La belleza de esta naturaleza muerta fue el único aspecto del cuadro que elogiaron los críticos del Salón de 1869.



Édouard Manet, Marina, 1864. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm, Museo de Arte de Filadelfia.



Édouard Manet, Batalla entre el “Kearsarge” y el “Alabama,” 1864.
Óleo sobre lienzo, 134 x 127 cm, Colección John G. Johnson,
Museo de Arte de Filadelfia.



Édouard Manet, Fusilamiento de Maximiliano, 1867. Óleo sobre lienzo, cuatro piezas: 19 x 16.99 x 59; 89 x 30 and 35 x 26 cm, Galería Nacional, Londres.



Édouard Manet, Fusilamiento del emperador Maximiliano, 1868.
Óleo sobre lienzo, 252 x 305 cm, Städtische Kunsthalle, Mannheim.



Édouard Manet, Soldado (detalle de Fusilamiento de Maximiliano), 1867. Óleo sobre lienzo, 99 x 59 cm, Galería Nacional, Londres.

Castagnary centró su atención en él y se mostró entusiasmado con su naturalidad: “Contemplando El almuerzo, por ejemplo, veo medio limón a medio pelar y ostras frescas sobre la mesa en la que se sirve café”. (Manet, op. cit., pág. 294). Realmente, este bodegón tiene muchos aspectos dignos de mención. El dibujo de la maceta de barro refleja el japonismo parisino. El limón, la maceta, el mantel, el cuchillo de pelar fruta y el vaso de vino – todos están pintados con tal precisión y dispuestos de un modo tan armonioso que realmente Manet podría rivalizar con los maestros holandeses del siglo XVII o con Chardin. El bodegón ya se había convertido en un género independiente en la obra de Manet mucho antes. Pintó tallos de peonías dejadas sobre una mesa y flores en un jarrón de porcelana. En Boulogne-sur-Mer, su imaginación se había activado ante el color fresco del pescado recién capturado. En Naturaleza muerta con pescado (Le Poisson, Instituto de Arte, Chicago), a pesar del respeto de Manet por los antiguos maestros, el color se extiende libremente sobre el lienzo en grandes manchas, dando al cuadro un aspecto inacabado o incluso la apariencia de un boceto.

En Frutas en una mesa (Fruits sur une table, Museo de Orsay, París) y Naturaleza muerta con melón y melocotones (Nature morte avec melon et pêches, Galería Nacional de Arte, Washington D.C), el mantel de seda, el vaso, el cuchillo de metal y la piel mate de los melocotones están realizados con la meticulosidad de los maestros holandeses “menores”. Pintados entre 1864 y 1866, estos lienzos supusieron una prueba de madurez para un maestro clásico que, tras haber asimilado perfectamente las diferentes técnicas de sus profesores, se encuentra a sí mismo en un camino independiente.

Un detalle que no resulta obvio a primera vista completa la sensación de cálida intimidad: el gato negro situado a los pies de la criada, contra el fondo de su vestido gris. Manet había pintado animales anteriormente, por ejemplo, el perrito jugando con una pelota a los pies de Berthe Morisot en El balcón, reminiscencia de los pequeños perros en los retratos de Goya. Pero el gato negro se convirtió en un símbolo de Manet, que apareció por primera vez en

Olimpia, donde su llamativa postura ya atraía la atención. Entre los muchos gatos que Manet dibujó en tinta china sobre las páginas de su cuaderno, se encuentra el mismo gato que aparece en *El almuerzo*. El 17 de octubre de 1868 un póster dibujado por Manet fue descubierto en los muros de París, que causó una sensación inmediata.

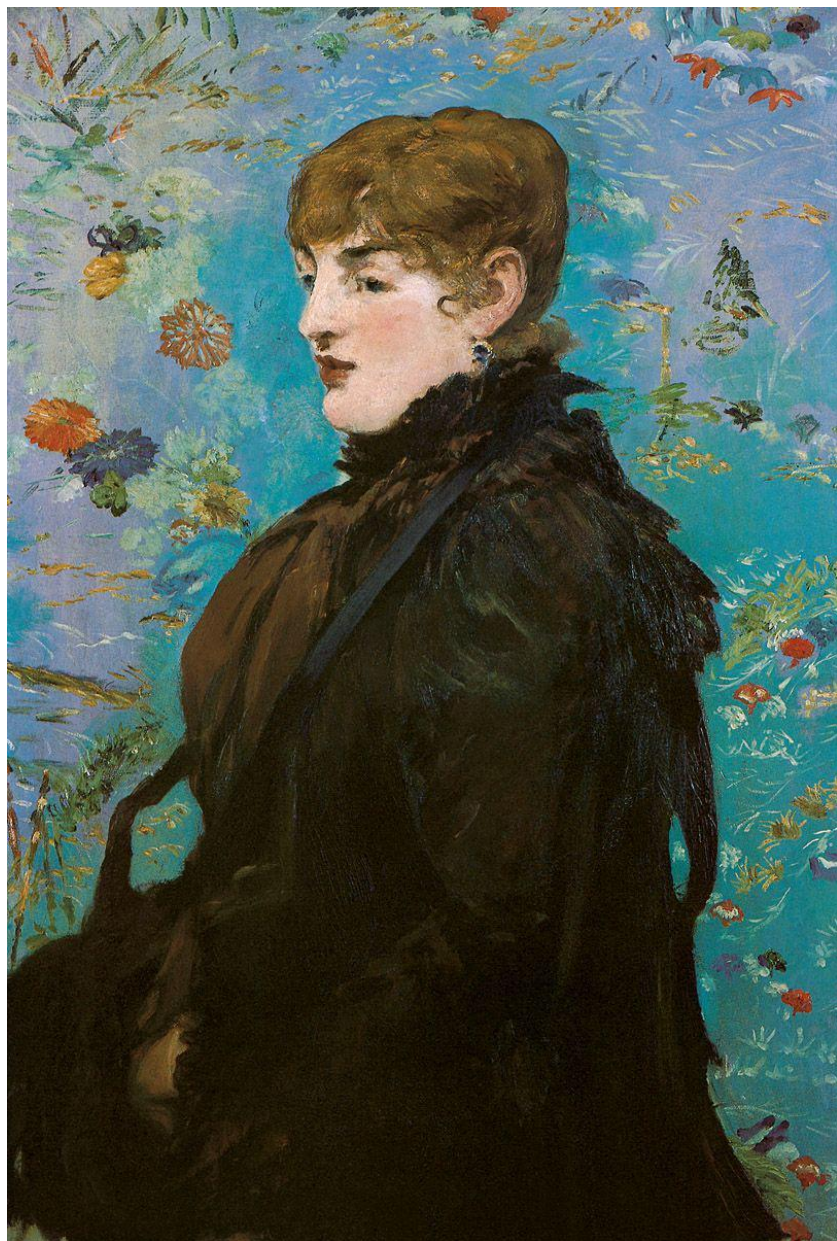
Era el anuncio de un pequeño libro escrito por el amigo de Manet, Champfleury, que acababa de salir, de nombre *Les Chats : histoire, mœurs, observations, anecdotes* (Gatos: historia, hábitos, observaciones, anécdotas), ilustrado por diversos artistas, entre ellos Delacroix y Manet. Manet había dibujado el mismo “encuentro de gatos” para este libro: dos gatos, uno negro y otro blanco, arqueando la espalda en una azotea que todo París reconoció. Manet realizó un segundo trabajo gráfico digno de mención mucho más tarde, en 1875, cuando realizó las ilustraciones para el poema de Edgar Allan Poe, *El cuervo*, traducido al francés por Stéphane Mallarmé, otro de los amigos de Manet. Este proyecto no vería el éxito en vida de Manet. En palabras de los biógrafos de Manet: “Las voluminosas dimensiones de la obra, las ilustraciones de Édouard Manet, aún muy controvertidas en 1875, la peculiaridad, para la mayoría de los lectores, del poema de Edgar Allan Poe, y el nombre de Mallarmé, un tanto desconocido, formaban una combinación que disuadía a posibles compradores”. (Manet, op. cit., pág. 383). El poema de Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune* (Preludio a la siesta de un fauno), se publicó en 1876 con ilustraciones de Manet. Ese mismo año Manet finalizó su llamativo *Retrato de Mallarmé* (Museo de Orsay, París). Mallarmé y Manet se habían conocido algunos años antes, probablemente ya en 1873, cuando Mallarmé llegó a París, y rápidamente se hicieron amigos.

De regreso a casa desde la escuela Condorcet donde enseñaba inglés, Mallarmé solía pasar por el estudio de Manet donde conoció a Degas, Renoir, Monet, Émile Zola y Berthe Morisot, que igualmente se convertiría en una fiel amiga. También en este estudio Mallarmé posó para Manet. En el retrato de Manet, Mallarmé parece mayor de lo que era (tenía treinta y cuatro años). Sobre un sofá y con un puro, siempre presente en su mano, el poeta se muestra profundamente pensativo. Su actitud confiere cierta intimidad al retrato. Manet descubrió una armonía cromática

admirable, un equilibrio entre el tono cálido dorado del tejido japonés al fondo y el conjunto azul marino de Mallarmé. Con su técnica pictórica libre y suelta Manet da el toque final a la creación de la imagen de Mallarmé, la imagen de un amigo y un gran poeta. El cuadro es uno de los mejores retratos de Manet. Manet realizó un gran número de retratos en su vida, pero nunca hizo retratos por comisión. Iniciándose en el género con un retrato de sus padres, continuó en él para rendir homenaje a sus mejores amigos.



Édouard Manet, Émile Zola, 1868. Óleo sobre lienzo,
146.5 x 114 cm, Museo de Orsay, París.



Édouard Manet, Otoño (Méry Laurent), 1881. Óleo sobre lienzo, 73 x 51 cm, Museo de Bellas Artes, Nancy.



Édouard Manet, Corrida de toros, 1865. Óleo sobre lienzo, 90 x 110 cm, Colección privada.



Édouard Manet, Carrera de caballos en el bosque de Boulogne, 1872. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm, Colección privada.

En 1866, pintó un retrato de Zacharie Astruc, escritor, crítico, pintor y escultor, que además era uno de sus mejores amigos. Al igual que en el retrato de Zola, Manet añadió un bodegón que desde ese momento se convertiría en un elemento casi obligatorio en sus retratos. El retrato de otro amigo, Théodore Duret (Museo del Petit Palais, París), tiene un aspecto más oficial. Duret, a quien Manet llamaba “el último caballero”, aparece de pie con un elegante traje, bastón en mano. En los colores gris-marrón del cuadro, los contemporáneos vieron la influencia habitual de la pintura española. Puede que fuera intencionado: los dos hombres se habían conocido durante el viaje de Manet a España en 1865. El pintor, aún sensible por la recepción burlesca de su *Olimpia* en París, inicialmente pensó que también Duret se mofaba de él, pero no tardó mucho en aclararse el malentendido. Ambos visitaron juntos Madrid y pronto se hicieron muy buenos amigos.

Después de una incursión en el negocio del coñac, Duret se mostró interesado por la pintura y a principios de 1867 apareció en prensa como crítico de arte. Al principio era bastante duro con Manet, desconcertado por el estilo pictórico del artista, bastante similar al boceto. “Manet nunca alcanzará su potencial pintando en un estilo rápido, apresurado”, escribió. (Manet, op. cit., pág. 288). Sin embargo, pronto se convirtió en un ferviente admirador, no sólo de Manet, sino también de sus amigos impresionistas.

En 1878 publicó su primer trabajo serio: *Histoire des peintres Impressionnistes* (Historia de los pintores impresionistas). Fue Duret quien describió el método de trabajo de Manet, del que había sido testigo en el estudio del pintor. Cuando Duret pensó que el retrato estaba terminado, el autor se mostraba insatisfecho. Junto al modelo colocó un taburete cubierto con tela de color rojo intenso y rápidamente colocó un libro verde intenso junto a él. Pero no era suficiente. Sobre el taburete colocó una fuente lacada con una botella, un vaso y un cuchillo sobre el borde, añadiendo un limón encima del vaso. “Obviamente no estaba satisfecho con el cuadro en una total monocromía de gris”, Duret comentó. “No había ningún color que le complaciese y dado que no lo había puesto al principio, los añadió al final en forma de bodegón”. (Manet, op. cit., pág. 288). Duret había comprendido lo esencial de la obra de su amigo: Manet había nacido con auténtica madera de pintor. Veía sus futuros cuadros en los colores del mismo modo en que Miguel Ángel sentía su escultura aún sin formar en un bloque de piedra. En la obra de Manet, el color en sí mismo era el fin y los medios.

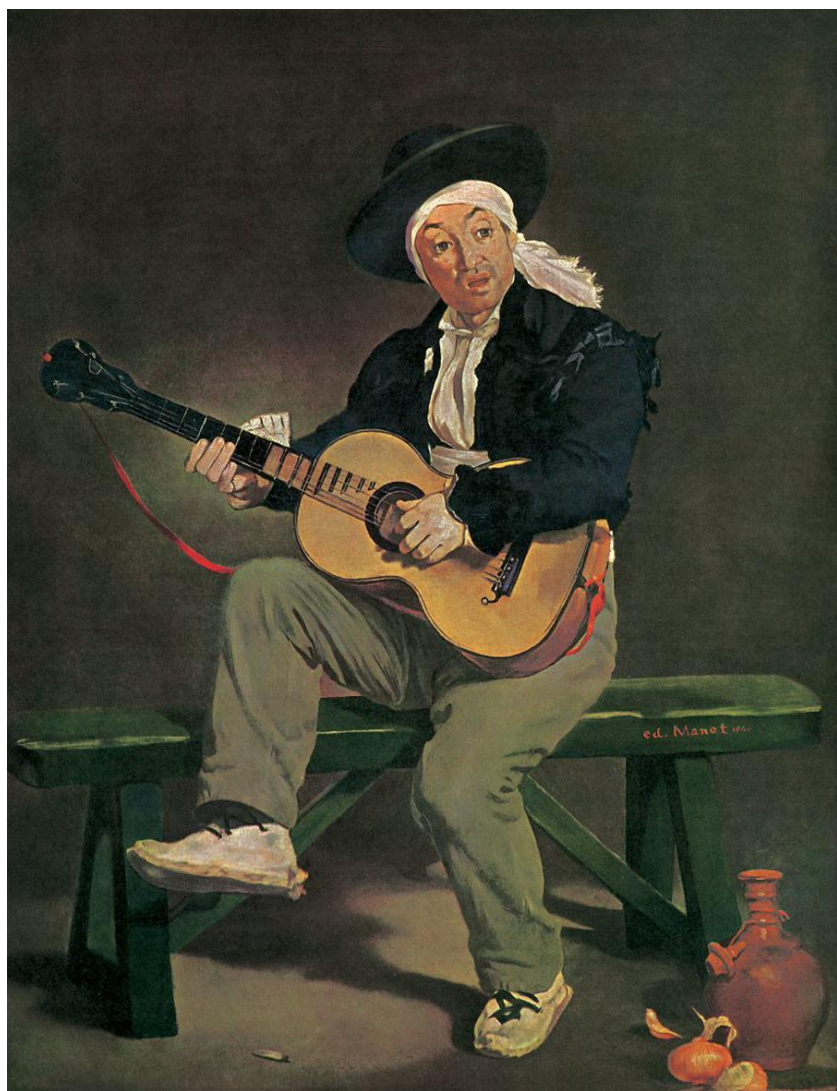
En ocasiones, en la obra de Manet resulta difícil distinguir un retrato de una escena de la vida diaria, incluso si eliminamos los ejemplos en los que Manet pidió a sus amigos que posasen para sus cuadros, como *Almuerzo sobre la hierba* y *El balcón*. La esposa de Manet, Suzanne Leenhoff, aparece en sus lienzos sentada al piano. Manet había aprendido a reparar en aquellos momentos en que ella les enseñaba música a él y a sus hermanos. Suzanne posaba, sola o con León, en el entorno de su apartamento o en las playas del norte de Francia. Los retratos que realizó Manet de ella, en ocasiones pintados en colores claros con reflejos en rosa y azul, y otras veces en una elegante paleta negra realizada con dorado, dan una impresión de agradable tranquilidad.

En sus últimos años, poco antes de morir, Manet pintó una serie completa de retratos de bellas mujeres parisinas. Entre ellas estaba la hija de un joyero de París, llamada Isabelle Lemonnier por quien Manet sentía algo especial. Ya gravemente enfermo, Manet le enviaría emotivos mensajes. En uno de ellos, dibujó una ciruela y escribió “A Isabelle / cette mirabelle / et la plus belle / c’est Isabelle” “(A Isabelle / esta ciruela/ es la más bella / es Isabelle)” (Manet, op. cit., pág. 456). Manet nunca fue indiferente al encanto femenino. A comienzos de la década de 1880 su amigo Antonin Proust le encargó paneles-retrato que simbolizasen las cuatro estaciones. Para Primavera (Le Printemps, ubicación desconocida), escogió a la bella actriz Jeanne Demarsi; para Otoño (L’Automne, Museo de Bellas Artes, Nancy), seleccionó a Méry Laurent. Una amistad especialmente cálida surgió entre el pintor y esta modelo. Méry Laurent era una parisina de dudosa reputación.

La primera vez que visitó el estudio de Manet fue en 1876. Había seducido al pintor con su elegancia y su sonrisa, pero especialmente con la combinación de su piel rosada y su cabello rubio oscuro. Mallarmé estaba enamorado de Méry Laurent y le compuso un cuarteto que ella misma grabó sobre la puerta de su casa en París: “Ouverte au rire qui l’arrose / Telle sans que rien d’amer y / Séjourne, une embaumante rose / Du jardin royal est Méry (Como una rosa del jardín real / Méry se abre a la sonrisa que le da de beber / sin albergar amargura) (Manet, op. cit., pág. 489). Méry había acudido al estudio de Manet junto con una elegante mujer vienesa, de nombre Irma Brunner. Manet realizó la obra en una gama de rosas, matizado por los bordes negros de su sombrero. El gusto artístico de Manet no le permitió convertirse en un retratista de moda entre las mujeres, a pesar de que siempre fue elogiado por la admiración que suscitaban las modelos de sus retratos.



Édouard Manet, La ciruela, 1878. Óleo sobre lienzo, 73.6 x 50.2 cm,
Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.



Édouard Manet, El cantante español, 1861-62. Óleo sobre lienzo, 147 x 114 cm, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.



Édouard Manet, Retrato de Berthe Morisot descansando, 1873. Óleo sobre lienzo, 26 x 34 cm, Museo Marmottan, París.

Al mismo tiempo, realizaba retratos de hombres, entre ellos el Retrato de Georges Clemenceau desde la tribuna (*Portrait de Clemenceau à la Tribune*, Museo de Arte Kimbell, Fort Worth) pintado en 1880. El pintor y su modelo tenían amigos comunes. Clemenceau tenía poco tiempo para posar; según sus propias palabras, lo que le gustaba de sus visitas al estudio era la oportunidad de hablar con Manet. “¡Era un placer hablar con él!” recordaría. “¡Era tan ingenioso!” (Manet, op. cit. pág. 443). Manet realizó más de un retrato de su amigo de la infancia y juventud, Antonin Proust, quien le traía recuerdos maravillosos. El retrato del legendario periodista Henri Rochefort (Kunsthalle, Hamburgo) fue insigne por su inusual resonancia emocional. Rochefort tenía un aura de romanticismo: enviado a una colonia penal por su participación en actos bajo órdenes de la Comuna, se escapó a Nueva Caledonia y regresó a Francia tras una amnistía. No era amigo de Manet, por lo que resultaba difícil que posara para él, y

rechazó la obra cuando estuvo finalizada porque no le satisfacía. Sus gustos artísticos eran demasiado tradicionales para apreciar el estilo pictórico de Manet, libre y suelto.

Alphonse Daudet, que conocía a Rochefort desde la infancia, lo comparó con Don Quijote y Mefistófeles. Manet consiguió plasmar la fuerte personalidad del periodista. Esto era lo importante para Manet, y la decepción del modelo nunca le afectó en lo más mínimo. Cuando el escritor irlandés George Moore le pidió a Manet que modificase el retrato en pastel que había pintado de él (Museo de Arte Metropolitano, Nueva York), el artista declaró: “No voy a cambiar nada de este retrato. ¿Es culpa mía que Moore tenga aspecto de huevo podrido y que en su rostro falte coherencia?... No hay simetría en la naturaleza. Un ojo nunca es como el otro; es diferente. Nadie tiene una nariz perfecta, la boca siempre es irregular”. (Manet, op. cit. pág. 427).

Manet se reveló como no menos exigente cuando se trataba de su propia apariencia. Comenzó a pintar autorretratos tardíamente, en la década de 1870, “en el preciso momento en que estaba en la cima de su carrera”, escribió Théodore Duret. “Había alcanzado el tipo de fama que mereció toda su vida. Era uno de los hombres más visibles en París”. (Manet, op. cit. pág. 405). En su mejor Autorretrato con paleta (*Autoportrait à la palette*, Colección privada, Nueva York), se representa a sí mismo, como ya hicieran Velázquez y Rembrandt, examinando la expresión de su propio rostro. Pero esto se produjo con su carrera muy avanzada, tan sólo unos años antes de morir, tras haber soportado la difícil experiencia de la guerra y la Comuna. El año 1870 fue doloroso para Francia. Napoleón III declaró la guerra contra Prusia. El 1 de septiembre, el ejército francés, al mando de su emperador, se rindió en Sedan. En Francia se declaró la República. Los prusianos marcharon sobre París. Manet envió a su madre, a su esposa y a Léon a Oloron-Sainte-Marie en los Pirineos mientras él se quedaba para defender la República. Muchos artistas se sintieron angustiados y decidieron que el exilio era el único modo de librarse de la guerra. Para Manet, fue completamente natural unirse a la guardia nacional como miembro de artillería.

El 19 de septiembre, comenzó el sitio de París. Manet cerró su

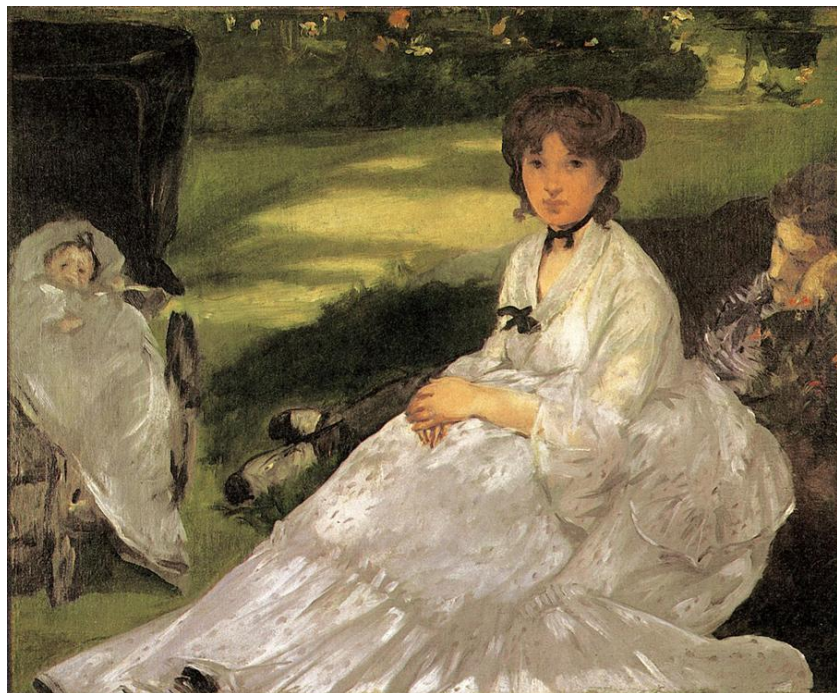
estudio y almacenó sus cuadros en lugar seguro en casa de Duret. Almuerzo sobre la hierba, Olimpia, Lola, El balcón y muchos otros podían encontrarse allí. En la postdata de una carta enviada a Duret, Manet escribió:

“En caso de que sea asesinado, elige entre Claro de luna sobre el puerto de Boulogne (Le Clair de Lune, Museo de Orsay, París) o La lectura (La Liseuse). Si prefieres, puedes preguntar por Pompas de jabón (L’Enfant aux bulles de savon, Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa) (A. Tabarant, Manet et ses œuvres, París, 1947, pág. 182-183). Mientras París era asediada, Manet padeció hambre, frío y los bombardeos. El correo se enviaba en globo, desde la capital. En sus cartas, Manet le comentaba a Suzanne lo triste y vacía que estaba la casa, y le relataba las luchas alrededor de la ciudad, las rondas de artillería, los incendios, la epidemia de viruela, la violencia frente a las tiendas de víveres y la gente que moría de hambre. Manet comentó cómo él mismo había sido trasladado al cuartel general, porque servir en la artillería era demasiado para él. Pintar en esas condiciones resultaba imposible. Hay un único dibujo de Manet que representa la salida de un almacén de víveres y algunos bocetos de escenas callejeras. A finales de enero, París se rindió.

El 12 de febrero, Manet se fue para encontrarse con su familia en el sur de Francia y no se enteró de que la revolución había estallado en París y que la Comuna había sido declarada sino hasta que llegó a Arcachon. En abril, apareció en Le Journal Officiel de la Commune, publicación oficial de la Comuna, un manifiesto donde se anunciaba la creación de una federación de artistas en la que había sido elegido durante su ausencia, junto con otros veinticinco pintores y diez escultores. Manet sólo regresó a París a finales de junio de 1871, cuando la semaine sanglante, o “semana sangrienta” había finalizado. Su vuelta al trabajo después de tan larga interrupción resultó difícil. Su espacio físico ya no existía. Afortunadamente, el agente de arte Durand-Ruel le compró veinticuatro cuadros que posteriormente mostró en varias exposiciones.



Édouard Manet, Retrato de Stéphane Mallarmé, 1876. Óleo sobre lienzo, 27.5 x 36 cm, Museo de Orsay, París.



Édouard Manet, En el jardín, 1870. Óleo sobre lienzo, 44.5 x 54 cm, Museo de Shelburne, Shelburne.

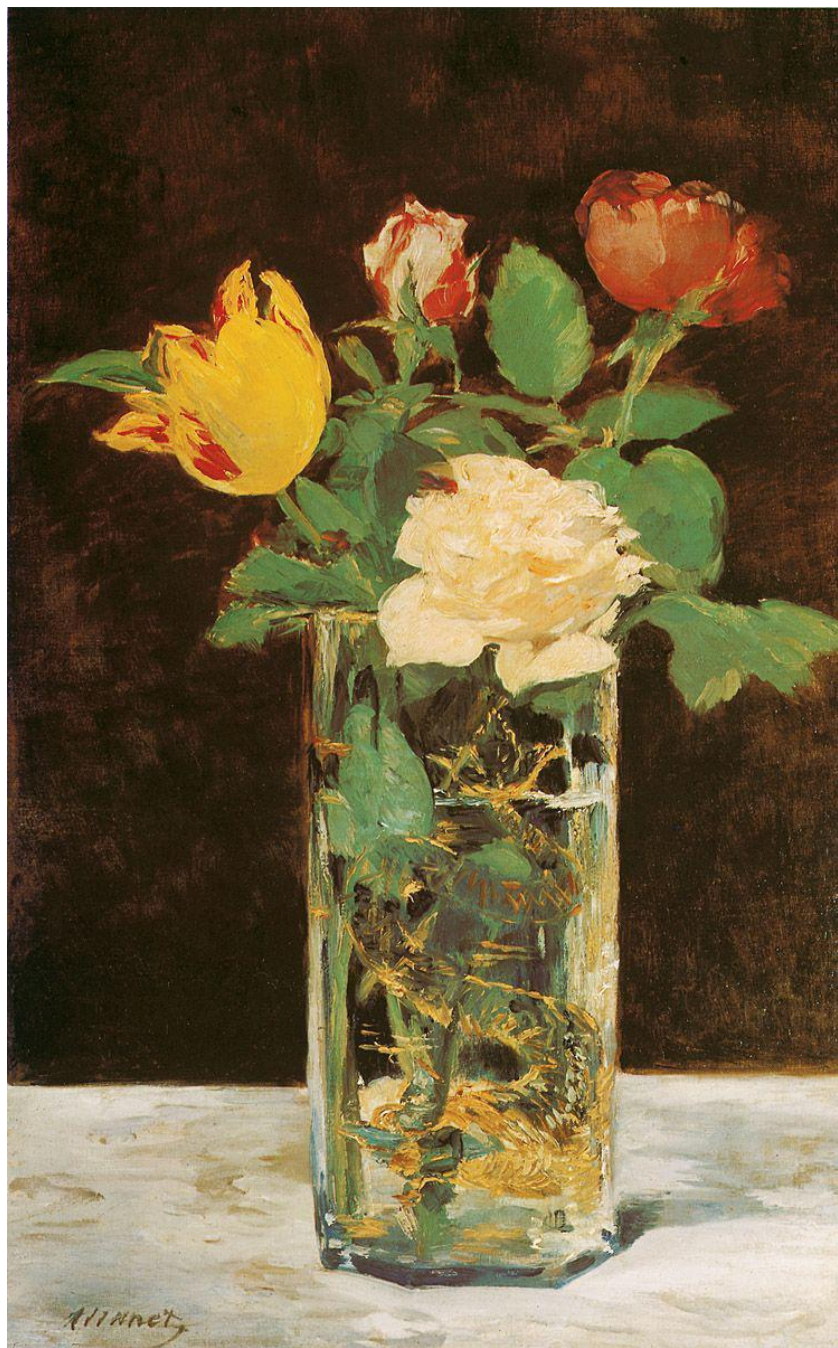
Antes de la guerra, en mayo de 1870, el amigo de Manet, Henri Fantin-Latour había expuesto un gran retrato grupal llamado Un estudio en Batignolles, o Homenaje a Manet (Un Atelier aux Batignolles, Museo de Orsay, París). Manet aparece sentado frente a su caballete, rodeado por sus jóvenes amigos. Detrás de él, con el fondo de un marco vacío está Renoir de perfil. Junto a Renoir, sentado vemos a Astruc, de pie Émile Zola, el principal defensor de Manet. Junto al músico Edmond Maître que se encuentra bajo las sombras, con aspecto de estatua, Frédéric Bazille permanece de pie en primer plano; Fantin-Latour le ha destacado como un talento evidente. Y por último, Claude Monet aparece detrás de la espalda de Bazille. Los futuros impresionistas estaban agrupados alrededor de Manet, a pesar de que ya eran conocidos como un grupo antes de la primera exposición impresionista. Por aquel entonces se les

conocía como “el grupo de Manet”, y a pesar de que éste se negó a exponer con ellos, en la época asociaron su nombre al Impresionismo. Castagnary habló sobre la influyente pequeña escuela de los intransigentes, de la que se le considera el líder [a Manet]".cia de Manet en los impresionistas, Mallarmé consideraba a Manet una figura clave en el movimiento artístico de aquellos y Silvestre comentó: “la pequeña escuela de los intransigentes, de la que se le considera el líder [a Manet]”.

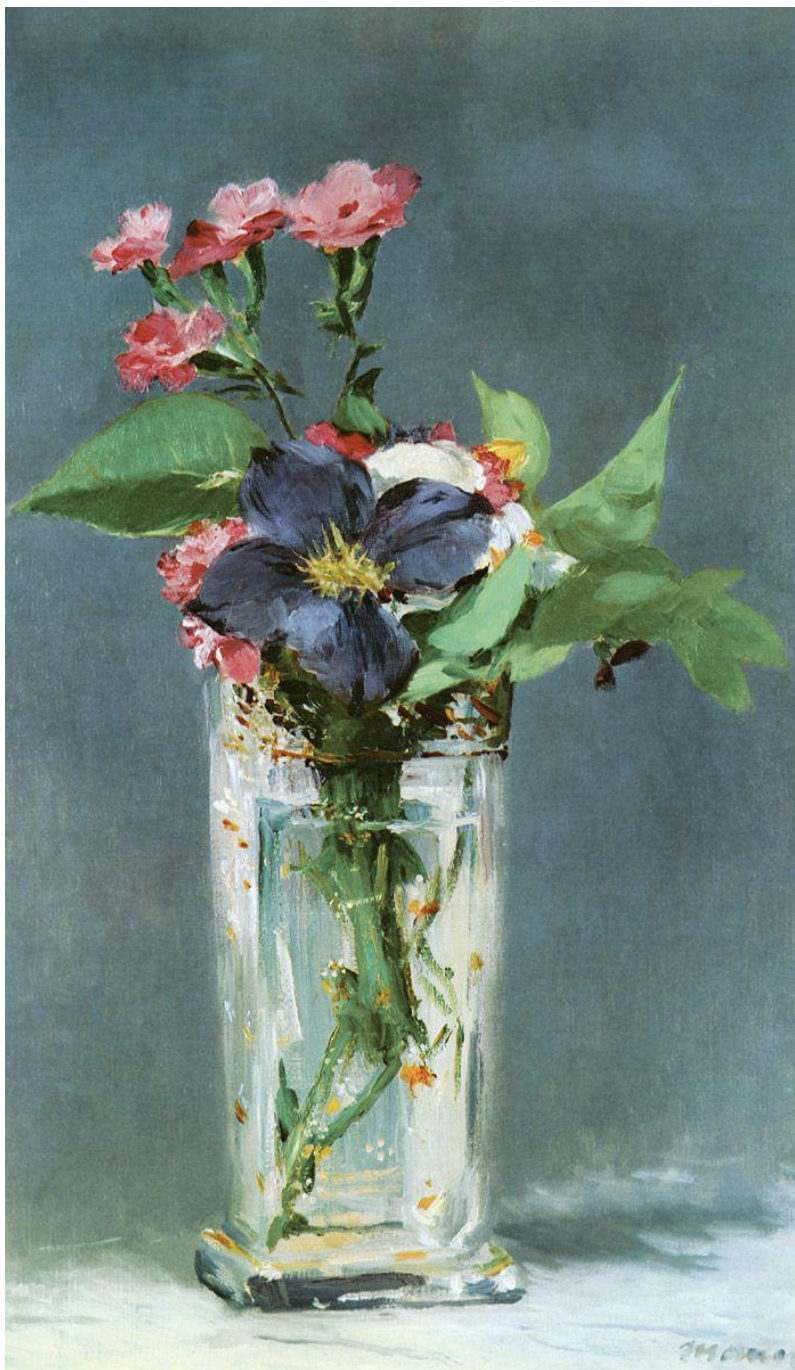
(A. Tabarant, op. cit., pág. 285). En realidad, Manet no tenía los mismos objetivos artísticos que los impresionistas, y no había escuela de Manet. Como el propio Silvestre afirma, Manet era incapaz de tal implicación: “No había nadie menos dispuesto por naturaleza; nunca he visto un carácter tan inmune a la pomposidad”, escribió el crítico. (A. Silvestre, *Au pays des souvenirs*, París 1887, pág. 160). Pero Manet tuvo una importancia fundamental en el nacimiento del Impresionismo y sus contemporáneos así lo entendían. Duranty lo expresó de forma inmejorable cuando afirmó que Manet “resistió la batalla más violenta sin resquebrajarse, pero abrió los mayores ventanales y derribó muros para permitir la entrada de aire y luz de sol, fue la cabeza del movimiento y con honestidad y valentía proporcionó al público las obras más novedosas, las más manchadas con críticas, las más rodeadas de calidad”. (E. Duranty, *La Nouvelle Peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* [1876], París, 1946, pág. 17).

La etiqueta de impresionista no se aplicó personalmente a Manet, pero un artista tan audaz como él ciertamente estuvo pendiente de los jóvenes pintores. Como sucedió, el arte de éstos también podía ofrecer algo al más experimentado maestro y si los trazos característicos del Impresionismo aparecieron en la obra de Manet, fue concretamente durante un breve periodo después de la guerra, el año de la primera exposición impresionista. Manet pasó el verano de 1874 en la propiedad que su familia tenía en Gennevilliers, cerca de París. Claude Monet, a quien Manet había ayudado a encontrar una casa después de la guerra en 1871, se encontraba en Argenteuil. Para Manet, visitar a la familia Monet era tan sencillo como cruzar el puente sobre el Sena. Un caluroso mes de julio, Manet encontró a Claude con su esposa y e hijo, Jean, en el jardín y procedió a pintar

la atractiva escena familiar. Monet, al igual que Renoir, que casualmente acudió de visita en aquel momento, recordó que Manet pintaba mientras Monet regaba las flores, Camille estaba sentada bajo un árbol con su hijo y los pollos se paseaban por el césped. La familia Monet en el jardín (La famille Monet au jardin, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York) fue la primera obra de Manet cuyo protagonista era la luz, lo que no sorprende, dado que era la primera vez que Manet pintaba directamente al aire libre. La luz proporciona una acentuación máxima del color de la hierba, contrastes en rojo y verde y sombras proyectadas por el cielo azul brillante sobre la ropa blanca. No obstante, Manet siguió utilizando áreas lisas de color uniforme.



Édouard Manet, Rosas y tulipanes en un jarrón, 1882. Óleo sobre lienzo, 54 x 33 cm, Colección de la Fundación E. G. Bührle, Zurich.



Édouard Manet, Claveles y clemátides en un jarrón de cristal, 1881.
Óleo sobre lienzo, 56 x 35.5 cm, Museo de Orsay, París.

El cuadro recuerda los paisajes de Monet de finales de la década de 1860, cuando sus pinceladas de color aún eran uniformes. El individualismo de Monet como pintor era tan fuerte que incluso para un maestro tan independiente como Manet resultaba imposible sustraerse. Durante este verano Manet realizó dos de sus obras impresionistas. Ninguna de ellas era simplemente un paisaje y a pesar de que los cuadros habitualmente no tenían tema, reflejaban la vida de Manet en aquella época.

La primera pintura impresionista de Manet, *Andando en velero* (En Bateau, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York), representa al hermano de su esposa Suzanne, Rodolphe Leenhoff, con una dama en una escena típica del París de finales del siglo XIX. El entretenimiento favorito de los jóvenes parisinos durante las tardes de domingo era navegar por el Sena. Se podían alquilar barcas en cada suburbio parisino: Chatou, Bougival, Asnières y Argenteuil. Los jóvenes deportistas en traje de baño que acentuaban sus cuerpos robustos llevaban a jovencitas hermosas con vestidos claros de verano sentadas bajo sus parasoles. La composición de este cuadro da un paso más allá de *El almuerzo*.

La embarcación está cortada por el borde inferior del lienzo como si el espectador observase a los personajes mientras se encuentra sentado con ellos en la barca; en otras palabras, el espectador se encuentra completamente incluido en la vida del cuadro. Por otra parte, el cielo y la orilla opuesta del río Sena se encuentran fuera de la imagen. Los artistas japoneses, bien conocidos por Manet y cuyas obras había estudiado a través de láminas, construían la perspectiva de este mismo modo. El fondo del cuadro está formado por la superficie del agua. El contraste entre el traje de baño blanco, el sombrero amarillo y el cuerpo rosado por una parte, y el tono frío del agua por otra, sugiere la luz solar que los impresionistas aprendieron a captar tan bien. El resplandor de las pinceladas blancas y el vestido azul brillante de la mujer guardan semejanza con el color de sombras y reflejos de la pintura de Monet y Renoir. Sin embargo, Manet pinta la superficie del río como siempre, en un

solo color, uniformemente liso. Se asemeja a un trozo de tela de seda ondulante, sin variaciones, a excepción de los finos y sinuosos reflejos de blanco plomo. El agua de Manet carece del efecto moiré multicolor de los lienzos de Monet durante el mismo periodo.

La segunda obra impresionista de Manet fue Argenteuil (Museo de Bellas Artes, Tournai). Los mismos personajes, Rodolphe Leenhoff y su compañera se encuentran sentados a la orilla del río en medio de barcas que se balancean arriba y abajo, a su alrededor. Sus ropas a rayas crean tal resplandor en el color del lienzo, que este efecto, por sí solo, da un aspecto impresionista. Aquí, de forma merecida, el paisaje es parte de la composición y se convierte directamente en impresionista. El agua está pintada con pinceladas quebradas y refleja el cielo azul, los árboles verdes y los edificios de Argenteuil de la otra orilla. Sin embargo, la construcción simétrica de Manet, que se basa estrictamente en el ideal clásico, se distingue de las composiciones de Renoir y Degas. Esto puede deberse en gran parte al hecho de que Manet quería exponer su cuadro en el Salón. Pero el pintor nunca logró plasmar la naturaleza efímera de la escena representada en el lienzo, lo que caracterizaba la obra de los impresionistas. Por lo que al paisaje se refiere, parece que a Manet le agradaban los descubrimientos de los impresionistas. En 1875, visitó Venecia en compañía de su esposa y del pintor James Tissot. De este viaje, solo tenemos dos vistas del Gran Canal, realizadas durante los últimos días. “Estuvo a punto de dejarlas y volver a París la última tarde de su estancia”, comentó un testigo.



Édouard Manet, Andando en velero, 1874. Óleo sobre lienzo, 97.2 x 130.2 cm, H. O. Havemeyer Collection, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.



Édouard Manet, Argenteuil, 1874. Óleo sobre lienzo, 148.9 x 115 cm, Museo de Bellas Artes, Tournai, Bélgica.



Édouard Manet, Monet pintando en su barco-estudio, 1874. Óleo sobre lienzo, 80 x 98 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Munich.

“Tomó un lienzo bastante más reducido y salió al Gran Canal para pintar un estudio como recuerdo de su estancia; me aseguró que estaba tan encantado con el resultado de su trabajo que había decidido quedarse un día más para terminarlo”. (L. W. Havemeyer, *Sixteen to Sixty. Memoirs of a collector*, Nueva York, 1961, pág. 226). La alternancia de toques nerviosos de color hace que el agua en movimiento y la luz cambien constantemente. Manet llegó a la convicción de que trabajando al aire libre conseguía el efecto de movimiento constante presente en la naturaleza, exactamente como habían hecho los impresionistas.

Manet se reunía de forma regular con los impresionistas durante esta época. Los cafés de París eran su lugar de encuentro con

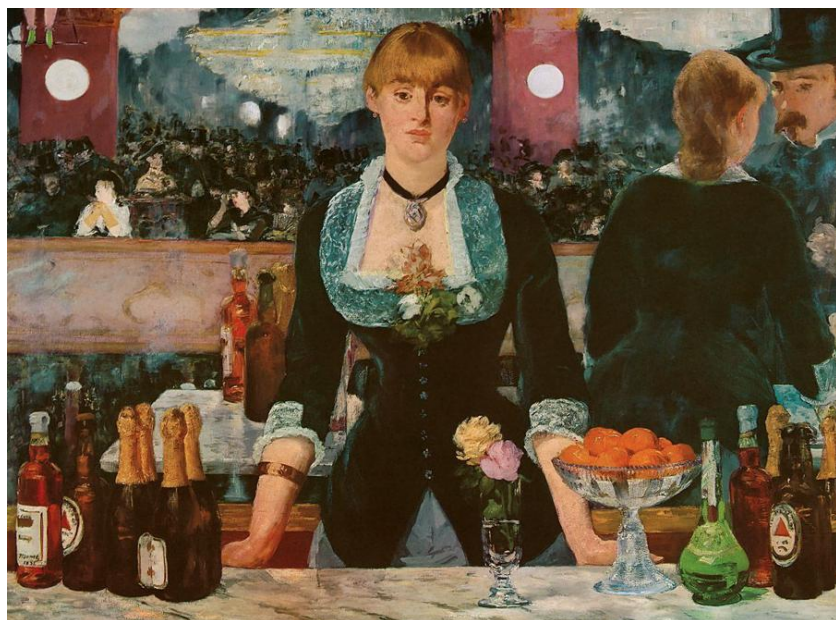
pintores, críticos y escritores. El gran caricaturista, Honoré Daumier, amigo de Daubigny y Corot, había dibujado este extraño y asombroso París en el que les había tocado vivir. Los dibujos de Daumier representan trabajadores sobre los tejados de viejas casas, demoliéndolas con picos, mientras los ciudadanos de París que caminan por los Campos Elíseos caen a las zanjas y se apartan para evitar que las vigas que se desploman pasen sobre sus cabezas. El viejo París se perdió en el pasado; la memoria de la ciudad medieval con bastiones y estrechas callejuelas sólo sobrevivió en las novelas de Alejandro Dumas. El París de mediados del siglo XIX, sin embargo, permanecía históricamente asociado al nombre del Barón Haussmann, gobernador de la ciudad durante diecisiete años, y a quien la prensa llamó “Pasha Haussmann”, el “gran Barón”, y el “Luis XIV de la ciudad de París”. A su nombre se asocia un gran plan de reconstrucción de la capital. Una red de espaciosos trazados sobre las viejas calles, creando las condiciones necesarias para la vida activa y el tráfico que sólo eran lógicos en la capital de Francia. En la orilla derecha, bulevares recorriendo un trazado interminable, con un nombre diferente en cada tramo, en los que no resultaba fácil levantar barricadas como había sucedido en la antigua ciudad, una cuestión que debía tenerse en cuenta en la Francia de mediados del siglo XIX, donde las revoluciones se sucedían de continuo. Por supuesto, era posible que se perdiese el carácter romántico de las viejas calles, pero la ciudad tenía que encontrar una nueva dignidad.

En el centro de París, se elevaban los edificios para satisfacer las necesidades de la burguesía, que se había enriquecido tras la revolución de finales del siglo XVIII. Hicieron su aparición los primeros hoteles y centros comerciales. En 1873, un incendio destruyó el edificio sede de la ópera, y así se construyó la Gran Ópera, según los planos del arquitecto Garnier. La ciudad se vistió de verde. El parque Monceau, que había sido una especie de fantasía caprichosa del Duque de Chartres, fue transformado en un imponente parque público con grandes avenidas plantadas de árboles, y rodeado por lujosas casas cuyos jardines no se podían distinguir del parque. En 1863, su urbanista, el ingeniero Alphand, completó otro admirable proyecto Haussmann: en el enclave de unas minas medievales de piedra caliza, donde en esta época había un enorme vertedero, planificó un romántico jardín con montículos,

un lago y extravagantes pabellones: Les Buttes-Chaumont.

Durante este periodo en París, las estaciones de tren aparecían una tras otra. La capital francesa no sólo estaba conectada con el campo, sino que además estaba preparada para recibir interminables olas de turistas. Estas estaciones de tren se encontraron en medio de áreas residenciales que surgían alrededor de ellas a una velocidad asombrosa. Los trenes dejaban una estela de humo tras de sí y el estrépito de las ruedas se podía oír incluso mucho después de haber pasado el tren. Esta agitación constante, el ruido, y el hollín en el centro de la ciudad no eran habituales, por lo que los parisinos burgueses que se preciaban de serlo lo consideraron una afrenta. Manet tenía una reacción diferente ante estos cambios.

En 1872, estableció su estudio en el número 4 de Rue de Saint-Pétersbourg, próxima a las vías del tren por el oeste. Aquel otoño pintó *El ferrocarril, estación de St. Lazare*, (Galería Nacional de Arte, Washington D.C). No hay nada ofensivo o escandaloso en esta composición al aire libre. El ferrocarril se encuentra separado de los personajes del cuadro por una reja y el tren que llega a la estación de Saint-Lazare envuelve el paisaje urbano con una cortina de humo blanco a través de la cual apenas se ven los edificios. A Manet no le entusiasmaba la nueva estética urbana, simplemente la aceptaba. Victorine Meurent, que precisamente regresaba de los Estados Unidos, volvió a posar para él tras un paréntesis de diez años. Los personajes del cuadro, Victorine con un vestido azul oscuro, un cachorro blanco sobre sus rodillas y una niña con vestido blanco de lazo azul, forman una extraña pareja si se intenta descifrar el tema. En realidad, no había tema. Sólo estaba la ciudad, que, a pesar de toda la reconstrucción, seguía siendo romántica a los ojos de Manet. Y allí estaba Victorine, de piel blanquecina y cabello bermejo.



Édouard Manet, Un bar del Folies-Bergère, 1882. Óleo sobre lienzo, 96 x 130 cm, Instituto Courtauld de la Galería de Arte, Londres.



Édouard Manet, En el café-concierto, 1878. Óleo sobre lienzo, 47.5 x 30.2 cm, Museo de Arte Walters, Baltimore.



Édouard Manet, La camarera, 1879. Óleo sobre lienzo, 77.5 x 65 cm, Museo de Orsay, París.

La combinación de todos estos elementos formaba un motivo pictórico para el cuadro. Y como para enfatizar su lógica pictórica, el artista pintó junto a la reja un racimo de uvas, que tan sólo servía para aportar una pizca de color. En la construcción de las estaciones

de tren se utilizaban mucho los armazones de acero para el techo, que atrajeron la atención de Monet. En sus cuadros sobre la estación de Saint-Lazare el calado del armazón de acero cumple una función estética significativa.

Pero Manet prestó poca atención a los armazones de acero, a pesar de que ocuparon un lugar en creciente importancia en la arquitectura de las ciudades. También se utilizaron para el nuevo mercado cubierto en el mismísimo centro de la ciudad, a la sombra de la enorme iglesia Saint-Eustache en la margen derecha. “El Emperador, enamorado de la Gare de l’Est, que estaba recién terminada... concebía el mercado central construido según este tipo de recinto cubierto por una estructura de hierro y vidrio que protegía a los viajeros que llegaban o partían”, relata el Barón Haussmann en sus memorias. “¡Tienen que instalarse estos paraguas gigantes y nada más!” me comentó un día, mientras esbozaba a lapicero la silueta que tenía en mente... tomé el trozo de papel que contenía la noble idea”.

Al entregar en mano estos esquemas al arquitecto Baltard, Haussmann le comentó, “Hágame un diseño según estos trazos lo antes posible. ¡Hierro, hierro, solamente hierro!” (Georges-Eugene Haussmann, *Mémoires*, t. 3). Era imposible no sentir la pérdida del viejo París, como Baudelaire: “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel)” (“El viejo París ya no existe (la forma de una ciudad / cambia más rápido, ¡ay!, que el corazón de un mortal) (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Tableaux parisiens, 89, Le Cygne », París, 2002, pág. 140).

Sin embargo, Manet y los impresionistas se sentían plenamente satisfechos en el París de su época. El París de Manet era el de la margen derecha, el barrio de los grandes bulevares, las nuevas estaciones de trenes y las colinas de Montmartre. En él residía y alquiló un estudio. En él le visitaron los hermanos Goncourt buscando una pieza del arte parisino que pudiesen utilizar en sus novelas. Los cafés donde sus amigos podían juntarse cada noche se encontraban cerca de allí: hacia 1865, era el café de Bade, en el número 32 del bulevar des Italiens, que sustituyeron en 1866 por la tranquilidad del pequeño café Guerbois, en el número 9 de la

avenida de Clichy. Manet invitó a Monet y sus amigos a este café y todos, incluido el famoso Nadar, acudían allí en las noches de los lunes.

El local se convirtió en un lugar común de escritores y críticos (Astruc, Zola, Duranty, Silvestre), así como pintores (Degas, Fantin-Latour, Desboutin). Fue allí donde Manet pintó al grabador Belleau en el Café Concierto (Le bon Bock) y donde acudía frecuentemente su amigo de la infancia, Antonin Proust. Mucho después, antepuso el periodismo a la pintura; entró en la política en 1881, y llegó a ocupar durante dos meses el cargo de Ministro de Bellas Artes y Arquitectura. Los contemporáneos recordaban el café Guerbois como lugar de debates, en el centro de los cuales se encontraba Manet. El poeta Théodore de Banville escribió un poema que podría parafrasearse: “El rubio y sonriente Manet emanaba elegancia. Feliz, sutil, totalmente encantador, y con una cuidada barba, era un caballero de la cabeza a los pies”. (Dominique Bona, Berthe Morisot, París, 2000, pág. 93). En estas discusiones, Manet se mostraba irónico, en ocasiones incluso cruel; sus palabras paralizaban y sus observaciones eran siempre acertadas. Su digno rival, con conocimientos intachables, era el ingenioso Degas. Del grupo de Monet, únicamente Bazille se atrevía a participar en estas confrontaciones con Manet.

Pero el más habilidoso e invencible era Duranty. Uno de sus debates con Manet terminó en un duelo. El crítico Paul Alexis recuerda cómo, a pesar de desconocer totalmente la esgrima, ambos se batieron con tal furia que cuando los cuatro testigos consiguieron separarlos, sus espadas se habían transformado en espirales. Esa misma noche terminaron convirtiéndose en los mejores amigos del mundo. En otra ocasión, el grupo presenció un violento altercado entre Manet y Degas, después del cual cada uno se llevó el cuadro que había regalado al otro. En 1872, con París recuperándose de la guerra, el grupo de Manet, se trasladó a un café llamado La Nouvelle Athènes, en la plaza Pigalle. No todos los habituales del café Guerbois hicieron el traslado: Bazille había sido asesinado en la guerra, Monet y Sisley vivían en las afueras de la ciudad y Pissarro sólo acudía cuando se encontraba en París. Las raras apariciones de Cézanne se consideraban más bien teatrales. Duranty escribió a Zola que Cézanne causó una gran sensación a todos los presentes cuando

entró en La Nouvelle Athènes con una bata azul, una camisa salpicada de pintura y un viejo sombrero sin forma definida. En 1876, Degas pintó En el café (L’Absinthe, Museo de Orsay, París) fuera de La Nouvelle Athènes para el que posaron la actriz Ellen Andrée y el grabador Marcellin Desboutin.

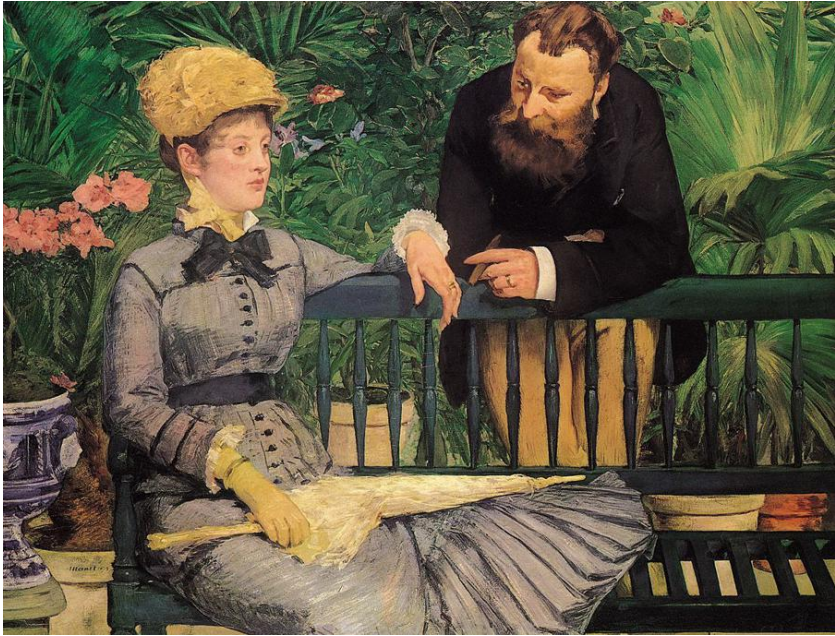
Manet también pintaría en 1875 un enorme retrato de Desboutin (Museo de arte, Sao Paulo) y a Ellen Andrée sentada en La Nouvelle Athènes, en el cuadro titulado La ciruela (La Prune, Galería Nacional de Arte, Washington D.C). Sus amigos decían que el artista pintó a su modelo en el estudio, donde tenía una pequeña mesa de mármol, pero resulta obvio la pintó “en vivo”. Como siempre en las obras de Manet, la luz tiene una función crucial. En este lienzo, el juego de reflejos del ramillete sobre la mesa de mármol azulado, combinado con el vaso de cerveza, crea una gama de color extraordinariamente bella. Por otra parte, La ciruela es parte de una serie de cuadros de Manet que sus contemporáneos describieron como “la serie naturalista”, en la que el pintor representó el medio artístico y social al que perteneció, junto con los escritores de la escuela “naturalista” (los hermanos Goncourt, Zola y otros).



Édouard Manet, Baile de máscaras en la Ópera, 1873. Óleo sobre lienzo, 59 x 72.5 cm, Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.



Édouard Manet, Pareja en Père-Lathuile, 1879. Óleo sobre lienzo, 92 x 112 cm, Museo de Bellas Artes, Tournai, Bélgica.



Édouard Manet, En el invernadero, 1879. Óleo sobre lienzo, 115 x 150 cm, Neue National Galerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

La vida urbana parisina, con sus personajes típicos y sus rincones preferidos, aparece en los cuadros de Manet desde sus primeras obras, como *La cantante callejera* y *Almuerzo sobre la hierba*. Pintado en 1873-1874, el pequeño lienzo conocido como *Bal masqué à l'Opéra* (Baile de máscaras en la Ópera, Galería Nacional de Arte, Washington D.C) marca y simboliza el final del periodo impresionista al aire libre de Manet y su vuelta a los motivos urbanos. Cada año, a finales de marzo se organizaba un baile de disfraces en la Ópera, al que seguía un baile de máscaras durante varios días para los artistas. En 1865, estalló un escándalo debido a una obra de los hermanos Goncourt titulada *Henriette Maréchal*.

Edmond de Goncourt sintió que Manet se había inspirado en el primer acto de esta obra, en el que la acción se desarrolla en un baile, además de la influencia (habitual) de la pintura española.

Manet reproduce la solemnidad de luto de la obra *El entierro del Conde de Orgaz* (El Greco, Santo Tomé, Toledo), pero lo transforma aquí para acompañar a las luces brillantes de la celebración. Al igual que en *Música en los jardines de las Tullerías*, Manet reúne a la gente que formaba su séquito en la sociedad parisina. No queda rastro de las composiciones minuciosamente construidas. El espectador tiene la sensación de que el pintor ha representado un fragmento de la vida observado por casualidad. Las figuras se encuentran cortadas por los bordes del lienzo y en la parte superior se puede ver la coqueta pierna de una mujer, sobre la balaustrada.

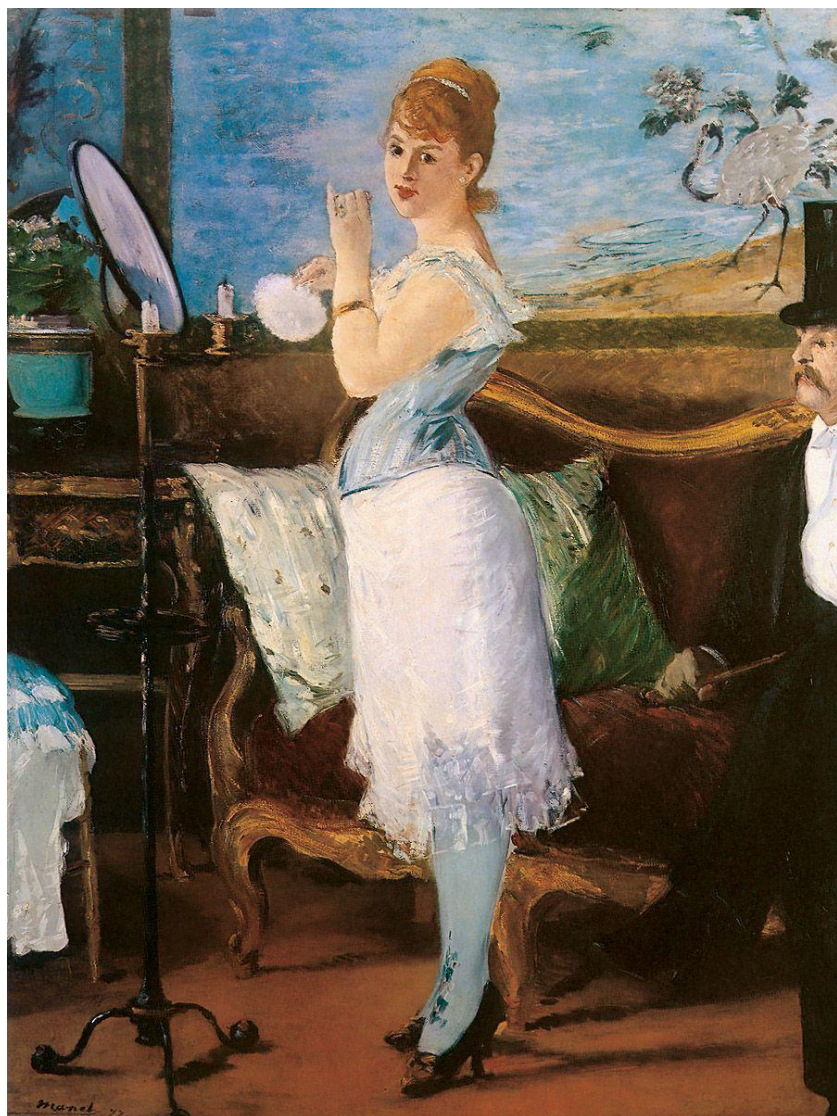
En 1877, en *Nana* (Kunsthalle, Hamburgo), también resuena la literatura naturalista: esta obra de Manet fue asociada a la heroína de idéntico nombre de la novela de Zola, *Nana*, a pesar de que la novela se publicó un año después de que Manet finalizase el cuadro. Si sus contemporáneos sospecharon que la enigmática Olimpia de Manet era una prostituta, *Nana* no se esforzaba por ocultarlo. En la novela de Zola se comporta como lo hace en el cuadro de Manet: “Al comenzar la mañana pasa horas en ropa interior ante el espejo colgado sobre la cómoda” (Émile Zola, *Œuvres complètes*, París 1960-1967, t. 2, pág. 710). Pero la escena de un hombre viejo esperando en el sofá a una bella rubia con elegante lencería era tan típica en la vida parisina, que Manet la pudo haber pintado sin leer la novela de Zola. El cuadro está construido cuidadosamente, como una composición equilibrada en la que se ha sopesado cada detalle. De nuevo, el estilo “descuidado” y suelto del cuadro, con su apariencia de boceto, justifica que los contemporáneos de Manet le siguieran asociando con el Impresionismo. El extraordinario sentido cromático de Manet resulta igualmente evidente en este cuadro. La paleta se basa en una combinación del dorado utilizado en el cabello de la modelo y el borde del sofá con el cielo azul del tapiz japonés, tan frecuentemente utilizado por Manet en sus obras.

El pintor se encuentra claramente seducido por el estilo de vida de dudosa reputación, con el que estaba familiarizado y en el que encontraba una elegancia y encanto típicamente parisinos. Por ello no es de extrañar que el 1 de mayo de 1877, en el día de apertura del Salón, Manet expusiera su *Nana* en el suntuoso escaparate de Giroux, un comerciante del bulevar des Capucines: el cuadro en sí era parte natural de la vida parisina en aquella época. Para

entonces, Manet ya estaba enfermo. Los médicos le prescribieron varios tratamientos y le enviaron a balnearios, pero su salud continuaba deteriorándose. A pesar de ello, seguía trabajando. Algunas de sus obras se exponían en Besançon y Marsella, Nueva York y Boston. El editor Georges Charpentier estaba organizando divertidas exposiciones de coloridos tambores y huevos de avestruz pintados en su galería, La Vie moderne, y Manet se sentía feliz de participar.

En diciembre de 1881, Manet fue nombrado caballero de la Legión de Honor. En 1882, cumplió cincuenta años. Cuando el Salón abrió en mayo, como siempre, los parisinos acudieron a ver su última obra: *Un bar del Folies-Bergère* (*Un Bar aux Folies-Bergère*, Galerías del Instituto Courtauld, Londres). La bella camarera de flequillo dorado y piel rosa pálido representaba el tipo de modelo que le gustaba a Manet: así eran Victorine Meurent y la actriz Henriette Hauser, que había posado para *Nana*. Se inclina sobre una barra de mármol realzada con un admirable bodegón: botellas de cristal ordinario brillan como piedras preciosas, mientras los tapones dorados del champán hacen resaltar las mandarinas y las botellas de vino armonizan con una estilizada garrafa verde. Manet pinta dos rosas, una amarilla y otra rosa, realizando libremente grandes marcas sobre el lienzo, sin utilizar modelado. Fue suficiente para hacerlas florecer: un auténtico pétalo cae suavemente sobre la barra de mármol. Con algunos reflejos en blanco plomo, ejecutados casi descuidadamente, Manet sitúa un cristal que hace de fondo a la chaqueta de fieltro azul de la muchacha. Tras la espalda de la camarera se puede ver el ajetreo del comedor, iluminado con grandes candelabros de cristal. Como es habitual, Manet llena su lienzo con amigos. Méry Laurent (Otoño) observa la escena mientras se apoya en una barandilla; Jeanne Demarsy (Primavera) se encuentra sentada detrás de ella. Los tonos claros de la ropa femenina destacan entre la ropa oscura de los hombres. En la esquina superior izquierda, se pueden distinguir las piernas de una acróbata que se encuentra en su trapecio. Pero sólo después de un tiempo el observador empieza a darse cuenta de que no hay ningún restaurante ni figuras en este lienzo: el artista ha pintado un enorme espejo. La joven permanece de pie frente al comedor, que se refleja en el espejo y que es el lugar en el que también se encuentra el público. El cuadro de Manet representa la culminación de su

investigación en el área de la composición: el espacio real se funde completamente con el espacio de la pintura. En el espejo se reflejan la espalda de la muchacha y la silueta del joven con quien habla, que además representa al espectador. Al comenzar la década de 1880, el café-concierto del Folies-Bergère, recientemente abierto en París, se convirtió en un lugar de moda, con un público de lo más variado: desde miembros de la alta sociedad hasta las encantadoras mujeres de dudosa reputación que a Manet le encantaba pintar.



Édouard Manet, Nana, 1877. Óleo sobre lienzo, 154 x 115 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.



Édouard Manet, El ferrocarril, 1873. Óleo sobre lienzo, 93.3 x 111.5 cm, Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.

En 1881 Manet realizó un pequeño estudio en el bar del Folies-Bergère, en el que representaba al pintor militar Henry Dupray conversando con una camarera rubia (Museo Stedelijk, Ámsterdam). Pero se trataba de un simple boceto preliminar para la composición. El cuadro se desvió mucho de este boceto realizado al natural y no era casualidad que en su época percibieran una expresión de tristeza en la joven, ya que esta obra fue probablemente la verdadera despedida de Manet ante la alegre sociedad parisina, un adiós a sus amigos y a todo lo que tanto había amado. Los médicos no conseguían aliviarle y su situación no hacía más que empeorar. Había pintado el bar en su estudio, donde había instalado un mostrador de mármol y donde había venido a posar una camarera auténtica del Folies-Bergère. La joven se llamaba Suzon y Manet realizó un bello boceto de su retrato. Pero cada vez

se le hacía más difícil trabajar. A menudo tenía que dejar a un lado su pincel y descansar. Un joven pintor, de nombre G. Jeanniot, visitó a Manet en su estudio en enero de 1882. Sobre esta visita relata: “Manet estaba pintando *Un bar del Folies-Bergère* y la modelo, una bella joven, estaba posando detrás de una mesa con bebidas y viandas. Inmediatamente me vio y tomó mi mano diciendo, ‘Disculpe la descortesía, pero debo permanecer sentado, porque tengo un terrible dolor en el pie’... Llegó más gente y Manet dejó de pintar para sentarse en el sofá... Ahí me di cuenta de hasta dónde su enfermedad le había agotado. Sin embargo, permanecía alegre y hablaba sobre su inminente recuperación”. (Manet, op. cit. pág. 482). Manet pasó el verano de 1882 con su familia en Rueil. Prácticamente inmovilizado por la enfermedad, pintaba paisajes soleados y ramos de flores en el jardín, directamente de la naturaleza. Permanecía optimista e incluso pidió al pintor Francis Defeuille que le diese clases de miniatura, un arte que aún no había practicado. Un examen médico realizado en abril de 1883 reveló la necesidad de amputarle la pierna izquierda, afectada de gangrena. La intervención se realizó el 20 de abril, y diez días después, el 30 de abril, la víspera de la apertura del nuevo Salón, Manet falleció. El crítico G. Geffroy escribió en el obituario de Manet que la celebración de apertura del Salón se había ensombrecido por esta extraña coincidencia. Manet murió joven, en su momento de más talento, justo cuando había empezado a tener éxito.

En su testamento dejó como herederos a su mujer Suzanne seguida de Léon Leenhoff, otorgando a Théodore Duret la responsabilidad de vender o destruir todo cuanto quedaba en su estudio. Manet estaba convencido de que en cien años la gente sería más inteligente y sabría observar y valorar el verdadero arte, en otras palabras, su propia pintura y la de los impresionistas. Nunca se olvidó de sus amigos, e hizo todo lo posible para apoyarles: “Puede que aún no le guste este cuadro”, escribió en 1877 al crítico A. Wolff, “pero le gustará”. (Manet, op. cit., pág. 515). En su prefacio al catálogo de la exposición póstuma de Manet en 1884, Zola aseguró que los grandes maestros son juzgados por la influencia que han ejercido. Manet pintó su propio entorno, y al mismo tiempo era partidario de una pintura nueva y radiante. Bajo su influencia, un rayo de sol iluminó las exposiciones en París. Poco antes de morir, Manet pidió a Antonin Proust que impidiese la dispersión de sus

cuadros en diferentes manos y museos, porque de ser así, en el futuro resultaría imposible que la gente los apreciase de verdad. Sin embargo, la vida continuó y tras la exposición se vendieron las obras de Manet en el hotel Drouot, lo que supuso la cantidad de 72 mil francos. Pero los amigos de Manet querían ver la obra de Manet en el Louvre y establecieron un plan conjunto: Monet, Renoir, Caillebotte y Duret, entre otros, compraron el Olimpia de Manet y lo donaron al Louvre. Por orden expresa del Presidente Clemenceau, el cuadro fue transferido desde el Museo de Luxembourg, donde había estado desde 1890, al Louvre, donde fue colgado frente a Grande Odalisque (Gran Odalisca) de Ingres.



Auguste Renoir, Retrato de Claude Monet, 1875. Óleo sobre lienzo, 85 x 60.5 cm, Museo de Orsay, París.

Claude Monet (1840-1926)

“Soy, y quiero seguir siendo siempre, un impresionista”

(L. Venturi)

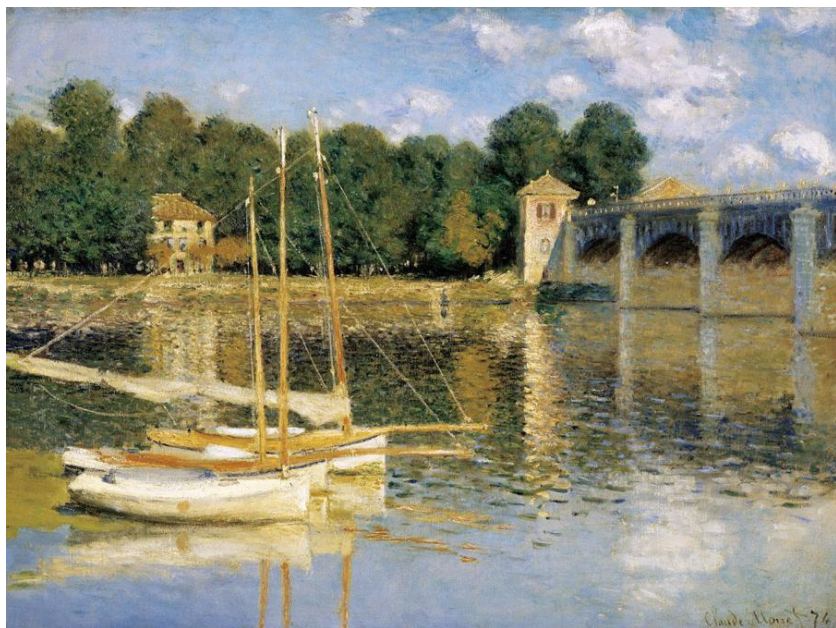
Para Claude Monet el apelativo “impresionista” siempre fue una fuente de orgullo. A pesar de todo cuanto los críticos habían escrito sobre su obra, Monet continuó siendo un auténtico impresionista hasta el final de su larga vida. Lo fue por profunda convicción, y tal vez por su Impresionismo sacrificara muchas oportunidades que le brindaba su enorme talento. Monet no pintaba composiciones clásicas con personajes ni se convirtió en retratista, a pesar de que su formación artística incluía esas habilidades. Escogió un sólo género, el paisaje, y en él consiguió un grado de perfección que ninguno de sus contemporáneos logró alcanzar. A pesar de haber nacido en París, en Rue Lafitte, Claude Monet era un apasionado de Normandía, a la que siempre consideró su verdadera patria. El 14 de noviembre de 1840 fue bautizado con el nombre de Claude Oscar. En 1845, cuando Claude contaba cinco años de edad, su padre abrió un pequeño almacén en Le Havre. La austera costa de Normandía con sus acantilados erosionados por el mar, las pequeñas velas de los barcos en el inmenso océano junto con las acogedoras bahías de Dieppe, Fécamp y d'Honfleur, así como la incesante actividad del puerto en Le Havre permanecerían cerca del corazón de Monet durante toda su vida, y es ahí donde se encuentran las raíces de su pintura paisajista. Siendo un niño empezó dibujando caricaturas: las copiaba de periódicos y revistas (las caricaturas tenían un papel importante en la vida política de Francia a mediados del siglo XIX) o dibujaba retratos por los que sus vecinos le pagaban. Desde el comienzo, lo que llama la atención en estas caricaturas es la madurez y destreza en el dibujo, así como un grado de experiencia sorprendente en un joven de dieciocho años. Es cierto que a los dieciséis años Monet ya asistía a clases de dibujo con el profesor François-Charles Ochart, antiguo alumno del

afamado David, pero la forma de personalizar sus modelos, la precisión del dibujo y la inteligente simplificación de los trazos propios de cada figura ponen de manifiesto la brillante personalidad y el talento del artista, que iba más allá de la mera habilidad para copiar. Firmaba sus dibujos como “Claude”. Próxima a la tienda de su padre había una tienda de marcos, cuyo escaparate se convirtió en el lugar de sus primeras exposiciones. Un pintor local, llamado Eugène Boudin, también exponía allí.

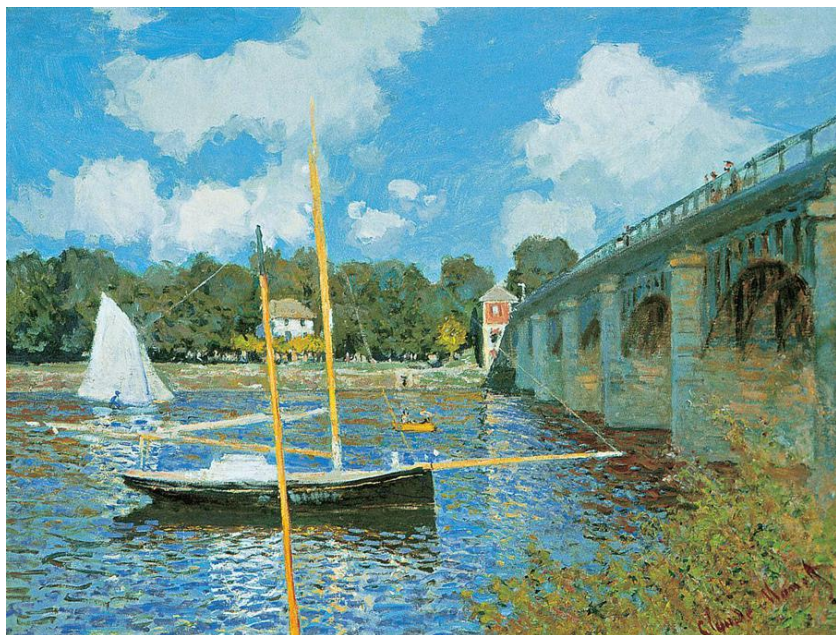
A Monet, como a muchos otros, le resultaban desconcertantes y repelentes los paisajes marítimos de Boudin. Sin embargo, este peculiar pintor se fijó en los dibujos de Monet, todavía casi un niño por aquella época. Un día, como Monet recordaría, Boudin le comentó que disfrutaba mucho con sus caricaturas: le resultaban divertidas y le parecían muy inteligentes y fluidas. Consideraba que el talento de Monet resultaba obvio a primera vista, pero no por eso debía quedarse ahí: aún necesitaba aprender a observar, a pintar y a dibujar. Le aconsejó que dejase las caricaturas y se iniciase en el paisaje. El mar, el cielo, los animales, la gente y los árboles resultan bellos en su estado natural, tal como fueron creados, rodeados por aire y luz. Para el propio Boudin, el único significado de la pintura era el paisaje. Sentía un cariño especial por Monet, además de un gran sentido de la responsabilidad hacia él.

Explicó a su joven colega que los románticos habían tenido su momento y que ahora era preciso trabajar de otro modo. El encanto de los lienzos del propio Boudin venía de su espontaneidad. Cuando intentaba finalizar un paisaje éste perdía esa sinceridad de sus pequeños estudios, que podían hacer sentir al espectador las frías ráfagas de la brisa del océano y el suave susurro de guijarros en la playa. Monet afirmaría más tarde que al principio las advertencias de Boudin no tenían efecto: apenas prestaba atención a sus palabras y siempre encontraba excusas para no acudir con Boudin a pintar al aire libre. Aún no era capaz de asimilar el peculiar y extraño trabajo de Boudin. Sin embargo, como aseguró el propio Monet, apreciaba a este hombre. Tenía principios y era sincero. Durante el verano, Monet estaba relativamente libre y había agotado las excusas para declinar el ofrecimiento de Boudin de trabajar juntos. Pese a todo, este último comenzó a supervisar el aprendizaje de Monet, y juntos pintarían estudios en la costa. “Finalmente mis ojos se habían

abierto”, admitió Monet, “y comprendí realmente la naturaleza, aprendiendo a amar al mismo tiempo” (D. Wildenstein, Claude Monet, París, 1974, pág. 13). El talento del propio Boudin se había desarrollado del mismo modo, mediante el contacto con la naturaleza. Previamente había sido el propietario de la misma tienda de marcos donde Monet exponía sus caricaturas. Boudin exponía en el escaparate sus propios paisajes, pintados in situ en Normandía. También vendía material de bellas artes, y un día Jean-François Millet acudió a su tienda. Animado por Millet, Boudin dejó su negocio y se trasladó a París. Copiaba cuadros del Louvre y aprovechaba los consejos de Constant Troyon, pintor de la escuela Barbizon, y del profesor de Manet, Thomas Couture. Sin embargo, no había recibido una educación sistemática y decepcionó a sus benefactores por su firme apego a los paisajes y su rechazo a la pintura tradicional de las escuelas. Regresó a Le Havre para trabajar en contacto directo con la naturaleza y se convirtió en un factor decisivo en el futuro de Monet. Efectivamente, fue Boudin quien transmitió a Monet su convicción sobre la importancia de trabajar al aire libre, algo que a su vez Monet transmitiría a sus amigos impresionistas.



Claude Monet, Puente de Argenteuil, 1874. Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm, Museo de Orsay, París.



Claude Monet, El puente del camino en Argenteuil, 1874. Óleo sobre lienzo, 60 x 79.7 cm, Galería Nacional de Arte, Washington D.C.

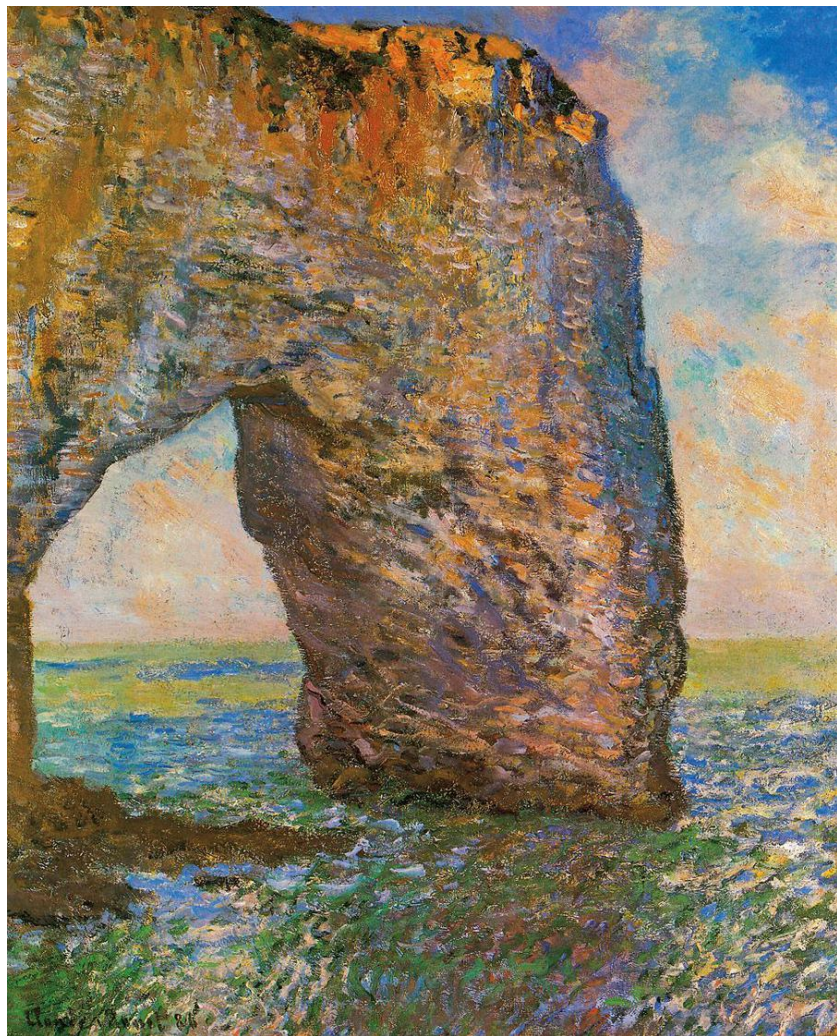
Los padres de Claude se negaron a aceptar su vocación de pintor, y la relación de su hijo con el peculiar Boudin les tenía preocupados. Finalmente, se dieron por vencidos. Dado que no podía ayudar materialmente a su hijo, el padre de Claude escribió una carta al consejo municipal de Le Havre pidiendo una beca para que su hijo pudiese estudiar en París, pero fue rechazado. En 1854 y con el consentimiento de su padre, Claude se trasladó a París para pasar dos meses, pero su estancia allí se prolongó bastante más. La ciudad le fascinaba, el Louvre era inagotable, y las exposiciones de pintores

modernos estimulaban sus ideas sobre el futuro del arte. Con la recomendación de Boudin mostró su obra a Troyon, que le consideró demasiado superficial y carente de profesionalismo. “Entonces, querido amigo, lo que buscas es color; pero eso sólo crea el efecto”, declaró el pintor de Barbizon. “Necesitas formarte con seriedad; empieza asistiendo a un estudio donde sólo se trabaje a partir de la figura, las academias. Aprende a dibujar”, (D. Wildenstein, op. cit., pág. 13). A pesar del consejo de Troyon, Monet no quería inscribirse en la Escuela de Bellas Artes. Se decidió por una escuela privada, L’Académie Suisse, fundada por un ex-modelo en el Quai d’Orfèvres cerca del Pont Saint-Michel, donde se podía dibujar y pintar con modelos en vivo por una modesta matrícula. Allí conoció al futuro impresionista Camille Pissarro, pero la estancia en París se vio interrumpida; había llegado el momento de realizar el servicio militar.

El padre de Monet prometió a su hijo comprar una dispensa del servicio si dejaba de pintar, pero el artista permaneció inflexible y partió para Argelia con el regimiento africano. Posteriormente recordaría lo mucho que le fascinó el descubrimiento de estas regiones, como le había sucedido a Delacroix en su tiempo. Claude estaba maravillado por la luz del sur, que acentuaba la belleza de los colores. Más tarde afirmó que estas sensaciones formaron la base de sus futuros descubrimientos. No regresó de Argelia a su querida Le Havre sino hasta 1862. Su perseverancia en el dibujo finalmente convenció a sus padres de la seriedad de su vocación. Sin embargo, su comportamiento les desconcertaba. Se ha encontrado una carta de Madame Lecadre, tía de Monet, en la que escribió a un pintor conocido suyo de París que el trabajo de estudiante de su sobrino consistía simplemente en estudios superficiales, faltos de detalles. Cuando quería terminar algo y hacer de ello un cuadro, el resultado era un terrible embadurnamiento, que sin embargo su sobrino encontraba maravilloso ¡y había encontrado algunos idiotas que le felicitaban por ello! Sin embargo, los padres de Claude le enviaron a tomar clases con un pintor parisino bastante de moda por aquel entonces, Auguste Toulmouche, familiar de Monet. Después de un tiempo, Toulmouche consideró fundamental que Monet asistiese al estudio independiente de su propio profesor, Charles Gleyre. Y fue en este estudio donde Monet conoció a Auguste Renoir, Alfred Sisley y Frédéric Bazille. Monet pensó que era importante que sus

nuevos amigos y Boudin se conociesen, por lo que escribió a éste desde París, comentándole que en el estudio se había formado un pequeño grupo de jóvenes paisajistas, que estarían encantados de conocerle. También habló a sus amigos de otro pintor que había encontrado en Normandía. Era el magnífico holandés Jongkind. Sus paisajes saturados de color, su sinceridad e incluso a veces su ingenuidad, se combinaban con una observación sutil de la variada naturaleza de la costa de Normandía.

Monet recordaba que Jongkind le explicaba todos los porqués de su estilo, puliendo la educación que había recibido de Boudin. “A partir de ese momento fue mi verdadero maestro”, afirmó Monet. “A él le debo mi criterio final de observación” (D. Wildenstein, op. cit., pág. 14). Los paisajistas normandos Boudin y Jongkind figuran entre las influencias directas de los impresionistas.



Claude Monet, La Manneporte (Etretat), 1886. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.



Claude Monet, Paseo por el acantilado en Pourville, 1882. Óleo sobre lienzo, 66.5 x 82.3 cm, Instituto de Arte de Chicago.

Desde que se conocieran en el estudio de Gleyre, los jóvenes pintores continuarían juntos, descargando de sus hombros el peso de la tradición clásica. Estos futuros impresionistas compartían los mismos objetivos e ideas, y juntos desarrollaron su método pictórico. Sus coetáneos percibían su pintura como una única entidad. En 1873, antes de la primera exposición impresionista, el crítico Arman Sylvestre envió una carta a la galería del agente de arte Durand-Ruel en la que escribía: “A primera vista, resulta difícil distinguir los cuadros del señor Monet de los del señor Sisley, y el estilo de éste del del señor Pissarro. Después de examinarlos brevemente, se ve que el señor Monet es el más habilidoso y atrevido, el señor Sisley el más armonioso y tímido, y el señor Pissarro el más auténtico y naïve” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 284). Entre los pintores paisajistas, la originalidad de Monet era sin duda la más profunda. Trabajaba incansablemente, con atención y

perseverancia, algo que de entrada resultaba difícil de apreciar, por la excéntrica apariencia del joven. “Cuando acudió por primera vez al estudio, los alumnos, celosos de su magnífico aspecto, le apodaron ‘el dandy’”, Renoir comentó a su hijo. “No tenía un céntimo, pero llevaba camisas con puños de encaje” (J. Renoir, op. cit., pág. 122). A Monet le divertía escandalizar a sus compañeros estudiantes – y al propio Gleyre. Rechazó el taburete que proporcionaban en el estudio, apartándolo con indiferencia. “¡Excelente para ordeñar vacas!” (J. Renoir, op. cit., pág. 122). Un día Gleyre le sorprendió en la plataforma sobre la que posaba la modelo, y donde sólo el profesor tenía el derecho de estar. “Necesito estar cerca, para captar la textura de la piel”, (J. Renoir, op. cit., pág. 122) explicó al profesor. Además de sus compañeros, al salir del estudio no se reunía con ninguno de los otros estudiantes, a los que despreciaba en su mayor parte, llamándoles “tenderos”. A pesar de ello, todos le respetaban, reconociendo su virtuosismo y talento.

La vida era dura para los jóvenes pintores. Monet tenía una habilidad especial para persuadir a la burguesía parisina, logrando que les encargasen sus retratos a él y a Renoir. De este modo conseguían pagar el estudio del grupo, la modelo y carbón para calentarse. En ocasiones no había encargos durante meses, pero afortunadamente, uno de sus clientes, tendero, les pagaba con provisiones. Un saco de alubias era suficiente para más o menos un mes. “Debo decir”, añadió Renoir, “que de vez en cuando Monet venía con una invitación a cenar y nos atiborrábamos de pavo rociado con un buen Chambertin”. Por entonces todos eran jóvenes, tenían pocas responsabilidades y estaban llenos de entusiasmo. “Nada de ello impidió que Monet siguiese llevando camisas de encaje y usando el mejor sastre de París”, Renoir continuó. “Nunca le pagó. Respondía a sus facturas con la arrogancia y condescendencia de Don Juan recibiendo al señor Domingo. ‘Monsieur, si continúa insistiendo de ese modo, dejaré de ser su cliente’. Y el sastre cedió, abrumado por el orgullo de estar vistiendo a un caballero de tales modales. ¡Aristócrata nato!” (J. Renoir, op. cit., pág. 124). Afortunadamente, Frédéric Bazille estaba entre ellos, y con el dinero que sus padres le enviaban pudo alquilar un estudio que compartió con Monet, Renoir y Sisley. Cuando Monet y Bazille tuvieron un apartamento con estudio en la plaza

Furstenburg, donde vivía Delacroix, Sisley y Renoir los visitaban por las noches. Pissarro trajo a Cézanne consigo.



Claude Monet, Camille (La dama del vestido verde), 1866. Óleo

sobre lienzo, 231 x 151 cm, Kunsthalle, Bremen.



Claude Monet, Madame Gaudibert, 1868. Óleo sobre lienzo,
217 x 138 cm, Museo de Orsay, París.



Claude Monet, Almuerzo sobre la hierba, 1866. Óleo sobre lienzo,
130 x 181 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.



Claude Monet, El bulevar de los Capuchinos, 1873. Óleo sobre lienzo, 61 x 80 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Durante algún tiempo este estudio se convirtió en su lugar de encuentro. Habían dejado de asistir al estudio de Gleyre, y juntos se trasladaron a trabajar al bosque de Fontainebleau, tan venerado por

los pintores de la escuela Barbizon. Tan sólo había alojamiento en el pequeño pueblo de Chailly-en-Bière, al final del bosque, donde únicamente existían dos hoteles: el Cheval Blanc y el Lion d'Or. Los cuatro se instalaron en el Cheval Blanc, regentado por el anciano Paillard. Era un hotel acogedor, decorado con lienzos dejados por pintores que habían alojado allí. Los amigos se pusieron a trabajar con entusiasmo. "El bosque es realmente magnífico en ciertas zonas", escribió Bazille a sus padres. "No hay nada parecido a estos robles en Montpellier. Las rocas no son tan bellas, a pesar de su buena reputación" (F. Daulte, op. cit., pág. 35). Monet pintó amplios senderos del bosque, con árboles alineados y bañados por la luz del sol. En estos paisajes se percibe la sólida instrucción que Gleyre había logrado transmitirles, casi en contra de su voluntad. Los paisajes de Monet de este periodo recuerdan inevitablemente a los cuadros de Poussin. Construidos utilizando la "sección dorada", son armoniosos, equilibrados y de una composición impecable. Como en los de Poussin, aparecen montañas de suaves cimas, con densa vegetación. Sin embargo, fue por la misma época, en el bosque de Fontainebleau donde Monet descubrió por primera vez la riqueza de los efectos cromáticos creados por el sol al filtrarse entre las hojas.

Fue también en Chailly, en 1865, cuando Monet comenzó a pintar *Le Déjeuner sur l'herbe* (Almuerzo sobre la hierba), inspirado por la obra homónima de Manet. Llevaba mucho tiempo planeando el proyecto, pero no había revelado nada sobre ello a sus amigos. Iba a ser un cuadro enorme. Cuando llegó a Chailly, Monet se trasladó al Lion d'Or y desplegó un lienzo de 1,2 metros cuadrados. No disponía de dinero suficiente para pagar a modelos, y pedía de continuo a Bazille que se reuniera con él: quería que posase para diferentes personajes al mismo tiempo y le rogó que no lo abandonara. Escribió a Bazille varias cartas llenas de intensos ruegos, llegando a afirmar en una de ellas que si no conseguía realizar el cuadro se volvería loco. Finalmente, Bazille acudió y posó para al menos dos figuras: el joven con sombrero, de pie, y el que se encuentra reclinado sobre la hierba. Pero es muy probable que todas las figuras del cuadro fuesen pintadas tomando como modelo a Bazille. Y las cosas se complicaron. Monet se rompió una pierna y quedó confinado a su cama durante una larga temporada, situación en la que Bazille encontró un motivo para pintar a Monet

en su improvisado hospital. Como modelo femenina posó Camille Doncieux; Monet acababa de conocer a esta joven, que poco después se convertiría en su esposa. El cuadro no le satisfizo, y sólo sirvió para pagar las deudas de Monet en el hotel. En el estudio de la plaza Furstenburg desplegó un lienzo de cinco metros y medio de longitud sobre un bastidor y comenzó a trabajar, reproduciendo la composición que había terminado en Chailly. El cuadro se hacía interminable. Courbet le visitó un día en el estudio, y es posible que, después de escuchar sus observaciones, Monet abandonase la obra. Enrolló el lienzo, dividiéndolo más tarde en tres partes, dos de las cuales se encuentran actualmente en el Museo de Orsay. Existe una variante más pequeña de esta composición. Quizá sea un estudio preparatorio, pero es más probable que se trate de una copia realizada posteriormente y firmada por Monet, con fecha de 1866 (Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú).

Este cuadro tenía poco en común con Almuerzo sobre la hierba de Édouard Manet, aparte del motivo de un picnic sobre la hierba y el encanto de un auténtico paisaje pintado directamente en la naturaleza. A juzgar por los fragmentos restantes, el lienzo era bastante oscuro. Las figuras estáticas recuerdan a maniqués.



Claude Monet, Mujer en el jardín de Saint-Adresse, 1867. Óleo sobre lienzo, 98 x 130 cm, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.



Claude Monet, El almuerzo, panel decorativo, 1873. Óleo sobre lienzo, 160 x 201 cm, Museo de Orsay, París.

Monet aún no había dejado atrás la profusión de detalles tan característica de la pintura de género. Una joven coloca los platos sobre un mantel mientras un perro corre en el primer plano. Alguien ha tallado iniciales y fechas en el tronco de un abedul, y detrás de éste un joven se esconde. Pero aquí ya encontramos algo que señala hacia el futuro de Monet: el sol, al atravesar el ramaje de los árboles, lo fragmenta en pequeñas manchas yuxtapuestas y las sombras coloreadas en los elegantes vestidos de las mujeres están realizadas utilizando colores puros. Sin embargo, los estudios realizados en Chatou, cerca de París, se acercan más a lo que sería su futura pintura. En 1869, cuando se encontraba trabajando con Renoir en La Grenouillère, el agua representada en sus lienzos comenzó a agrietarse originando múltiples toques resplandecientes de vivos colores. Se trata de la primera aparición de ese movimiento continuo de la naturaleza que más tarde Monet sería capaz de

plasmar tan acertadamente. En 1866 Monet realizó el retrato de Camille Doncieux, su futura esposa – *La Femme à la robe verte* (La dama del vestido verde) (Bremen, Kunsthalle). Fue un éxito inesperado y Zola, que aún no había sido presentado a Monet, tomó nota. “Aquí hay más que un realista, hay un intérprete de la delicadeza y la intensidad”, escribió en *l’Événement*. “Hay ver el vestido: flexible pero con cuerpo; se mueve con suavidad, está vivo y define a la mujer que lo lleva puesto” (D. Wildenstein, op. cit., pág. 18). Pero, más que estos aspectos juveniles de moda en la sociedad parisina o el arte de representar tejidos, lo que apunta hacia el futuro Monet es el color. Su pintura es todavía bastante oscura, pero el verde brillante en combinación con el marrón y el dorado crea esa gama “española” que todos los futuros impresionistas admiraban por entonces en las obras de Manet.

Durante la década de 1860, Monet visitaba ocasionalmente la casa de sus padres en Normandía; en ocasiones acudía con Bazille a la granja en Saint-Siméon, donde se reunía una especie de club en el que participaban Courbet y Baudelaire. Pintaban en el pequeño puerto de Honfleur, tan querido por Boudin y los demás paisajistas normandos. “Tan pronto como llegamos a Honfleur buscamos motivos paisajísticos”, escribió Bazille a sus padres. “Se encontraban fácilmente, ya que el campo aquí es un paraíso. Sería imposible encontrar prados más exuberantes y árboles más bellos. Vacas y caballos vagan libremente por todas partes. El mar, o más bien el ensanchadísimo Sena, proporciona un horizonte encantador para estos torrentes de verdor” (F. Daulte, op. cit., pág. 41). Para Monet se trataba de motivos familiares y queridos desde su infancia, que volvería a visitar a lo largo de su vida. Naturalmente, Monet presentó a Bazille a sus padres. “He almorzado con la familia de Monet”, escribió Bazille a su madre. “Son gente encantadora. Tienen una finca preciosa en Sainte-Adresse, cerca de Le Havre (...) Tuve que rechazar su cortés invitación de pasar el mes de agosto allí” (F. Daulte, op. cit., pág. 41). Los padres de Monet compartían esta finca con su tía Lecadre.

Allí Claude había vivido días felices, pero también días de dolor. Las desavenencias con su familia supusieron para él una fuente continua de malestar. En 1864 escribió a Bazille, “Lo que te he estado comentando sobre romper con mi familia, va a suceder

cualquier día. Ayer por la noche en Sainte-Adresse me pidieron que me fuera y no volviera en una temporada. Me temo que no recibiré más dinero. Con todo el esfuerzo que llevo haciendo, eso podría ser verdaderamente doloroso”. (F. Daulte, op. cit., pág. 42). En 1867 el padre de Monet le ordenó que pasase el verano en Sainte-Adresse bajo la vigilancia de su tía y de este modo mantenerle alejado de Camille, que estaba a punto de dar a luz a su primer hijo, Jean. Además le amenazó con retirarle por completo el apoyo económico si se casaba. Monet estaba desesperado, y con tal agitación nerviosa que incluso empezó a perder visión – la peor desgracia posible para un pintor. Tuvo la suerte de encontrar un médico en Le Havre que le tratara. Así y todo, Monet estaba hechizado por Sainte-Adresse, sobre la que escribió, “Es encantadora, y cada día descubro cosas aún más bellas. Me está volviendo loco; hay tanto que me apetece hacer”. (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 21).

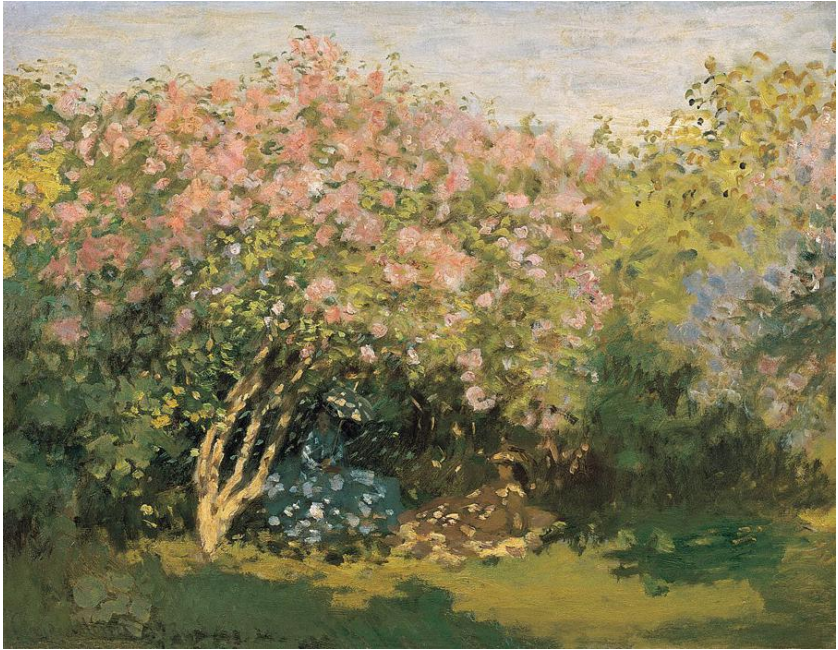
En Sainte-Adresse realizó una serie de paisajes que le llevó un paso más allá hacia el Impresionismo: *Les Régates à Sainte-Adresse* (Regatas en Sainte-Adresse) (Museo de Arte Metropolitano, Nueva York), *La Terrasse à Sainte-Adresse* (Terraza en Sainte-Adresse) (Museo de Arte Metropolitano, Nueva York), y *Dame dans le jardin* (Mujer en el jardín) (El Hermitage, San Petersburgo) datan todas de 1867. Monet pintó un mar intensamente azul, rizado con pequeñas olas, bajo el vasto cielo normando tranquilo y salpicado de nubes. Los colores puros aparecen en sus lienzos, sin mezclarse entre sí. Flores rojas brillan sobre la hierba en tonos verdes, mientras que las banderas de colores se agitan con el viento. La luz del sol inunda sus cuadros. Pintó un jardín maravilloso, de los que son el orgullo de Normandía. En esta región, los propietarios de los jardines rivalizan entre sí por la disposición de sus plantas, alternando macizos de flores de vivos colores con pequeñas flores dispersas sobre un fondo de césped verde.

Monet adoraba estos jardines y se inspiró únicamente en la naturaleza. Observando estos cuadros da la sensación de que se propuso ser un estudiante modelo de Gleyre. En *Dame dans le Jardin* el centro está marcado por la mancha roja del macizo de flores y el eje vertical del árbol, conforme a todas las reglas de la escuela clásica. Los arbustos iluminados por el sol a ambos lados resaltan sobre la oscura arboleda que sirve como fondo. En esta

ocasión pidió a la esposa de su primo Lecadre que posase. Vestida de blanco y bajo un parasol del mismo color, cumple la función que en la pintura clásica servía para animar el paisaje. Pero en la pintura de Monet, el vestido no se hace gris bajo el parasol, sino que adquiere un tono azul celeste puro. En 1867 Monet ya había empezado a analizar los colores que veía y había descubierto lo que Delacroix había encontrado en su época: que el negro y el blanco no existen en la naturaleza. El color está por todas partes, tan sólo hace falta ser capaz de verlo. Para ello, es fundamental educar nuestra retina, y Monet empezó esta difícil tarea.



Claude Monet, Los pavos (Castillo de Rottembourg en Montgeron), 1877. Óleo sobre lienzo, 174.5 x 172.5 cm, Museo de Orsay, París.



Claude Monet, Lilas al sol, 1873. Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

El final de la década de 1860 y principio de la de 1870 no fue un periodo fácil para él. En 1868 se casó finalmente con Camille Doncieux. Sin el apoyo de su padre, la vida familiar le resultaba muy difícil. Durante la guerra francoprusiana y la Comuna de París permaneció en Inglaterra. Allí, en Londres, conoció a Pissarro y a Charles-François Daubigny. El mismísimo Paul Durand-Ruel pasó por Londres durante la guerra, y Daubigny se lo presentó a Monet. A partir de entonces y durante muchos años, Durand-Ruel se convertiría en su agente y fiel apoyo, al igual que para los demás impresionistas. Monet regresó a Francia por Holanda, de donde regresó con maravillosos paisajes. Le cautivó especialmente la pequeña ciudad de Zaandam. En los cuadros de los antiguos Maestros, los famosos canales holandeses aparecen tan tranquilos como una balsa. En los paisajes de Monet, el agua refleja casas bien

conservadas y molinos de viento en movimiento, lo que provoca que numerosos parches de luz brillen con un color resplandeciente. En Holanda, Monet había encontrado un lugar en el que el agua, imprescindible en su pintura, era una pieza central. Al finalizar 1871, Monet y su familia regresaron a Francia, instalándose en Argenteuil, junto a la ribera del Sena.

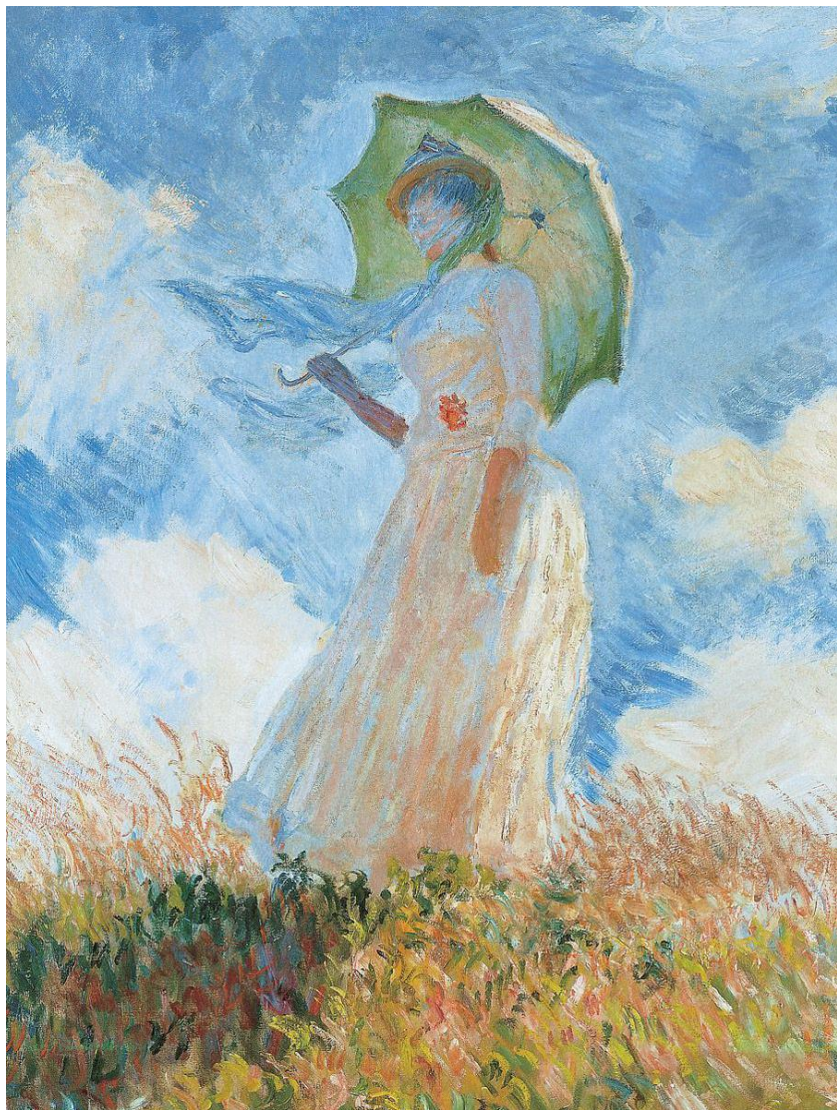
Por aquel entonces, Argenteuil era una pequeña y encantadora ciudad. Era fácil llegar hasta ella porque se había construido una línea férrea en dirección a Saint-Germain-en-Laye. Cada hora partían trenes desde la estación de Saint-Lazare, que recorrían nueve kilómetros y medio en veintidós minutos. Los parisinos acudían a Argenteuil para relajarse: era perfecta para navegar en velero y organizar picnics en las verdes colinas con vistas al río. La ciudad se encontraba en el ensanchamiento del río y su curso serpenteante tenía un encanto especial. A partir de 1867, Argenteuil se convirtió en un centro donde se celebraban regatas internacionales, lo que creaba una atmósfera fascinante, continuamente festiva. Pero en la vida del poeta, el sentimiento de celebración era escaso. Habían agotado rápidamente los recursos de Camille. Las cartas de Monet a sus amigos, a Manet y a Durand-Ruel estaban llenas de súplicas de ayuda.

En 1871-1872 los paisajes de Monet aún no se caracterizaban por una gran riqueza de color; más bien recordaban a las tonalidades de las obras de Barbizon y a los paisajes marinos de Boudin. Creó una gama de color basada en tonos gris-azulados y ocre. El agua rizada y sus reflejos, como los observados en sus vistas de Grenouillère, parecen pertenecer al pasado. Pero fue tan sólo una fase en la que Monet, a su modo, recobra su impulso tras una larga interrupción debida a la guerra. A medida que se familiarizaba de nuevo con el río, Monet descubrió los milagros del color, y su retina captaba los matices cada vez con mayor fidelidad. Siguiendo el ejemplo de Daubigny, Monet construyó para sí un estudio flotante. Dado que solía pintar en medio del río, en estas obras el espectador se encuentra dentro del paisaje. El hormigón de un puente del ferrocarril y el hierro forjado de otro introdujeron elementos de la vida moderna en este idilio rural. Monet pintó muchos de estos puentes a la vez, desde diferentes ángulos. En ocasiones también pintaba el tren: sus pequeños y divertidos vagones forman un

conjunto armonioso con el paisaje. Pintó el Sena en Argenteuil utilizando pinceladas quebradas de color, ya fuera puro o mezclado con blanco, aplicando pintura rápidamente al lienzo y completando la obra totalmente al aire libre. En Régates à Argenteuil (Regatas en Argenteuil) (Museo de Orsay, París), el lienzo no muy grande en el que se observa un deslumbrante cielo azul, un tejado rojo y velas blancas, se convierte en una auténtica celebración de color.



Claude Monet, Estudio de una figura al aire libre (Mujer con parasol vuelta a la derecha), 1886. Óleo sobre lienzo, 131 x 88 cm, Museo de Orsay, París.



Claude Monet, Estudio de una figura al aire libre (Mujer con parasol vuelta a la izquierda), 1886. Óleo sobre lienzo, 131 x 88 cm, Museo de Orsay, París.



Claude Monet, Mujer con hijo y parasol – Madame Monet y su hijo,

1875. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm, Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.

El pintor aplicó sus colores en pinceladas gruesas o con una espátula, dando la sensación de reflejos gradualmente fundidos en la superficie del agua. Ése era el tipo de cuadro verdaderamente al aire libre que sería designado “Impresionismo” al año siguiente. Al mismo tiempo Monet estudiaba con atención el follaje de los árboles, descubriendo infinitas gradaciones en los matices, ni siquiera sospechadas por sus predecesores. El pequeño jardín junto a su casa era el único motivo que necesitaba. Lo pintó desde diferentes ángulos, descubriendo cada vez algo nuevo y precioso. Camille y su hijo Jean se convirtieron en sus constantes personajes, sentados bajo los árboles o caminando por los senderos del campo. Pero incluso cuando su mujer, su hijo, o alguno de sus amigos aparecían en el cuadro, el pintor estaba más interesado en la bruma de la atmósfera o en los efectos de la luz solar sobre los tonos claros de los vestidos. Un día, cuando Monet se encontraba pintando a Camille y a un amigo, llegó a cavar una zanja en el jardín, donde colocó su lienzo. Necesitaba un punto de vista desde abajo que le permitiese llevar la vegetación circundante a su campo de visión. Las lilas del jardín se convirtieron en el motivo favorito de Monet (*Lilas au soleil* [Lilas al sol], Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú). El cálido tono amarillo-verdoso de la hierba bajo el sol contrasta con el frío verde-grisáceo de la sombra, mientras que el color rosa-morado pálido de las flores se convierte en una fuente de luz. El sol que ilumina el follaje lanza un tinte rosáceo sobre el vestido de Camille, que se encuentra escondido entre las sombras. Pero sobre todo destaca ese calor nebuloso que nunca nadie, antes de Monet, había intentado plasmar en un cuadro. Con ello se borran todos los bordes, restando nitidez y definición, produciendo esa “impresión” que más tarde daría el nombre a esta forma de arte. Argenteuil tuvo una importancia fundamental en la vida de Monet. Allí, el artista pintó cientos de cuadros, que virtualmente allanaron el camino al impacto que causarían sus obras en la época de la primera exposición en 1874. Con la muestra de la Société Anonyme en mente, Monet realizó numerosos paisajes en Normandía, junto al Sena. En enero de 1874 viajó a su querido Le Havre, instalándose

en el Hotel de l'Amirauté, cercano al puerto. Desde su ventana podía ver la incesante actividad del puerto, las colas de espera y las taquillas, las cajas apiladas y los barcos que salían. Uno de los paisajes que pintó por entonces fue una vista del puerto de Le Havre, compuesto según el sistema japonés de perspectiva.

La imagen ocupa completamente el lienzo hasta el borde superior (Le Grand Quai du Le Havre [El gran muelle de Le Havre], Museo Hermitage, San Petersburgo, colecciones privadas alemanas). Claude Monet compartía el enamoramiento general de aquel periodo con los maestros japoneses y fue de los primeros en familiarizarse con este arte pictórico. Pero al seleccionar las obras para la exposición, Monet prefirió la vista desde la ventana del hotel, en la que no se podía observar el puerto y donde el elemento esencial era el velo de la bruma matinal. Este paisaje, llamado *Impression, soleil levant* (Museo Marmottan, París) decidiría el destino de los participantes de la exposición. Ellos se convertirían en los “impresionistas” y Claude Monet fue designado jefe del grupo por unanimidad.

Otro cuadro de Monet fue la revelación en la exposición de 1874. Se trataba de su primer paisaje urbano *Le boulevard des Capucines* (El boulevard de los Capuchinos), (Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú), pintado en 1873. También tenía un carácter profético, ya que fue allí donde un año más tarde la famosa exposición abriría sus puertas. Dos parisinos con sombrero de copa están mirando desde la ventana del estudio de Nadar, en el segundo piso. Prácticamente no hay cielo en este paisaje: los nuevos edificios y los hoteles se elevan hacia el borde superior del lienzo. Sus sombras dividen el espacio en día y noche. La parte iluminada por el sol está inundada de luz y las ramas desnudas de los árboles prácticamente se disuelven en ella. De este modo se crea esa niebla dorada a través de la cual sólo es posible observar esquivas y vagas formas. En la intensa sombra azul aparecen figuras humanas de forma más clara, a pesar de que son parte de una misma masa en movimiento. Es posible sentir el ritmo de la vida moderna en este paisaje de Monet. Es el París de Haussmann y por primera vez es el objeto de un cuadro. En él, a pesar del escepticismo de los contemporáneos de Monet hacia la nueva arquitectura, el pintor ha descubierto un ejemplo de belleza.



Claude Monet, *Mujer en el jardín de Sainte-Adresse*, 1867. Óleo sobre lienzo, 80 x 99 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.



Claude Monet, Mujeres en el jardín, 1866. Óleo sobre lienzo, 255 x 205 cm, Museo de Orsay, París.



Claude Monet, Fiesta nacional del 30 de junio, 1878, La rue Montorgueil, 1878. Óleo sobre lienzo, 80 x 48.5 cm, Museo de Orsay, París.

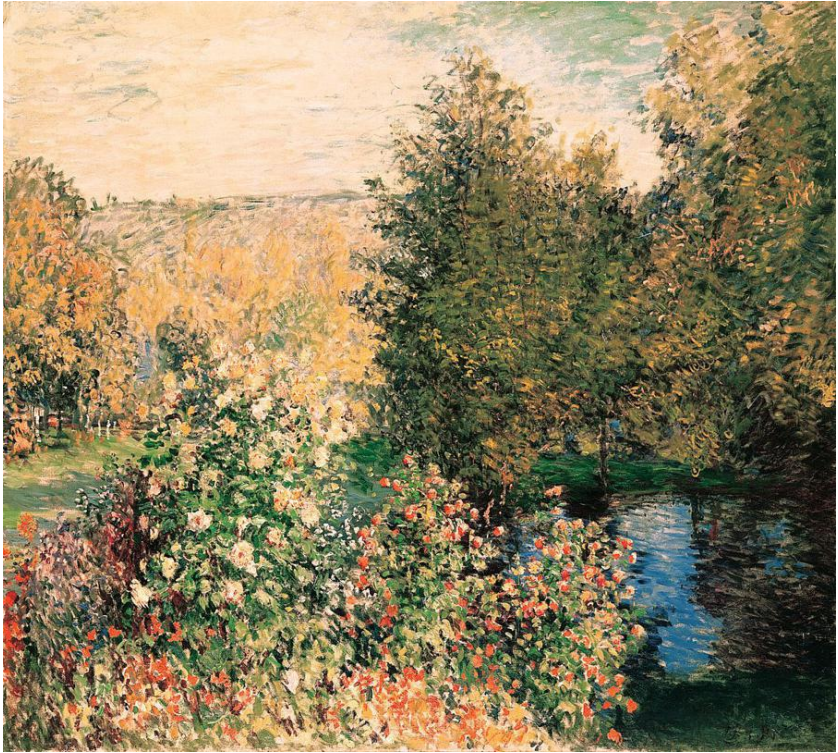


Claude Monet, Fiesta nacional del 30 de junio, 1878, La rue St. Denis, 1878. Óleo sobre lienzo, 72 x 52 cm, Museo de Bellas Artes y

Tras la exposición, durante el verano de 1874, Édouard Manet visitó frecuentemente a Monet en Argenteuil. Le observaba con atención en su proceso de pintar y le representó junto a Camille en el estudio flotante de éstos. De aquel verano se conserva un maravilloso recuerdo: el mismo rincón del jardín pintado por Monet, Renoir, y Manet. Édouard Manet llegó cuando Monet estaba regando las flores, y Camille se encontraba sentada con su hijo, a la sombra de un árbol. Manet pidió un lienzo y plasmó en él la idílica escena. El cabeza de familia no lo pudo resistir y pintó a Manet mientras éste realizaba su cuadro. Desgraciadamente, este estudio no ha perdurado. En aquel momento llegó Renoir, y comenzó a pintar lo mismo. “Llegué al estudio de Claude Monet justo cuando Manet se preparaba para hacer el mismo tema”, recordó Renoir, “y simplemente pensé si iba a dejar pasar esta gran oportunidad, con modelos preparados y posando” (Ambroise Vollard, Renoir, París, 1920, pág. 74). Según la versión de Claude Monet sobre este episodio: “Este delicioso cuadro de Renoir, que me alegro tanto de poseer, es un retrato de mi primera esposa. Fue realizado en nuestro jardín de Argenteuil un día que Manet, cautivado por el color y la luz, había decidido hacer un cuadro al aire libre con figuras bajo los árboles. Durante la sesión llegó Renoir, que también se dejó llevar por el hechizo del momento. Me pidió una paleta, un pincel y un lienzo, y allí estaba, pintando al lado de Manet, que le miraba con el rabillo del ojo, y de vez en cuando se acercaba a su lienzo. Entonces Manet hizo una mueca, acercándose a mí discretamente y me susurró al oído mientras gesticulaba hacia Renoir: “Carece de talento, ese muchacho. Usted es su amigo, por ello, ¡dígame que deje de pintar!” ¡Qué gracioso, Manet! ¿No?” (M. Elder, A Giverny, chez Claude Monet [Con Claude Monet en Giverny], París, 1924, pág. 70).

En los momentos difíciles de su vida, Monet y los demás impresionistas fueron ayudados por sus amigos. No tenían muchos, pero los que tenían les proporcionaron apoyo material al comprar sus cuadros, además del más importante calor de su amistad. Entre ellos se encontraba el pintor amateur Gustave Caillebotte, que había

expuesto con los impresionistas y disfrutaba de una considerable fortuna. Reunió numerosos cuadros de ellos. Ya en 1876 había preparado un testamento legando su colección a Francia. Cuando falleció 20 años más tarde, el comité de pintores franceses rechazó el regalo. Tras considerar el asunto, tan sólo parte del regalo fue aceptado por Francia. El barítono de la Ópera de París, Jean-Baptiste Faure, compró cuadros de Édouard Manet y algunos impresionistas, incluidas muchas obras de Monet. El funcionario Víctor Chocquet compró cuadros de los impresionistas en cuanto tuvo suficientes fondos, al igual que el Dr. Gachet quien trataba a los artistas cuando éstos tenían necesidad. También el financiero y editor de la revista de arte *L'Art de la Mode* (El arte de la moda), Ernest Hoschédé, compró cuadros y además invitó a los artistas a su finca: así, en julio de 1876 Édouard Manet pasó dos semanas en su casa de Montgeron, al sur de París. Allí se encontraba el Castillo de Rottembourg, que Alice Raingo, esposa del financiero, había heredado de su marido. También Monet fue invitado a Montgeron ese mismo verano. Hoschédé le había encargado algunos paneles decorativos para engalanar el recibidor principal: no muy lejos del castillo instaló un gran estudio a disposición de Monet, además de un refugio de pescadores junto al río Yerres, donde también pintaría. Allí Monet pudo trabajar tranquilamente, sin pensar en las preocupaciones cotidianas. Alice era la pintora amateur de la familia. Al principio, ella y su marido coleccionaban obras de pintores de la escuela Barbizon y posteriormente las de los impresionistas. Monet realizó cuatro paneles decorativos con el parque de Montgeron como tema.



Claude Monet, Rincón del jardín en Montgeron, 1876-1877. Óleo sobre lienzo, 175 x 194 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.



Claude Monet, Estanque en Montgeron, 1876-1877. Óleo sobre lienzo, 172 x 193 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.



Claude Monet, Bordighera, 1884. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, Instituto de Arte de Chicago.

La pintura decorativa era algo nuevo para Monet. Aunque los paneles poseen todas las características de las obras al aire libre, Claude los realizó en su taller a partir de estudios, debido a las enormes dimensiones de los lienzos, que impedían pintarlos en el exterior. Con forma casi cuadrada, son algo más que enormes cuadros impresionistas: el observador siente como si el pintor hubiera trasladado un rincón del jardín, tal cual lo veía en la naturaleza, directamente sobre el lienzo, sin preocuparse en absoluto por la composición (Un Coin de jardin à Montgeron [Rincón del jardín en Montgeron], Museo Hermitage, San Petersburgo). Los arbustos en flor se encuentran cortados por el borde inferior del lienzo, y se puede vislumbrar azul brillante en una parte del estanque.

El estilo de esta composición no es clásico, sino que parece elegido

al azar: se trata de uno de los métodos empleados por los impresionistas. Las rosas están realizadas mediante pinceladas yuxtapuestas de blanco plomo y rojo que, por un fenómeno óptico, el público percibe como flores frescas salpicadas por el rocío matinal. La calima azulada de un caluroso día de verano suaviza los colores del fondo. El cuadro de Monet festeja la belleza de la naturaleza, viva y natural. En otro de los paneles de Monet se observa un estanque ensombrecido por árboles que ocupa dos terceras partes de la altura del cuadro (L'Etang à Montgeron [Estanque en Montgeron], Museo Hermitage, San Petersburgo). Las figuras humanas apenas son perceptibles, ocultas por un banco de niebla: una mujer se encuentra de pie a la sombra de un árbol sujetando una caña de pescar y otra recostada en la hierba, mientras otras dos figuras se alejan. Únicamente en el fondo, los árboles se separan, dejando espacio abierto a la cálida y dorada luz del sol. En lugar de un fondo gris azulado, Monet pinta la lejanía en tonos cálidos, como ya hiciera Édouard Manet en Déjeuner sur l'herbe. El pintor ha dado la vuelta a todas las reglas clásicas de perspectiva aérea. El agua, compuesta por manchas en blanco plomo, azul celeste, verde y marrón, está realizada a base de pinceladas gruesas utilizando espátula. Los diferentes reflejos en el primer plano evitan utilizar los matices tradicionales en tonos ocre. No es posible seguir trabajando con los antiguos métodos si se quieren captar los efectos del color en la naturaleza. Pero la técnica impresionista no se podía adaptar en su totalidad a los paneles decorativos, por el riesgo de hacerles parecer demasiado fragmentados. Monet se acercó al concepto de pintura decorativa en su máxima expresión en el panel titulado Les Dindons (Los pavos), (Museo de Orsay, París). La gran mancha de hierba verde está realizada sin detalles concretos, aunque con pinceladas cortas, yuxtapuestas, proporcionando un terreno ideal para estos pavos blancos, de pico y cuello en tonos rojos. Se trata del único panel en el que aparece el Castillo de Rottembourg, en la lejanía.

En 1877, con motivo de la tercera exposición impresionista, Monet presentó por primera vez una serie de cuadros: siete vistas de la estación de Saint-Lazare. Las seleccionó de entre una docena que había pintado en la estación. Este motivo en la obra de Monet está en línea no sólo con el Chemin de fer (El ferrocarril) de Manet y con sus propios paisajes de trenes y estaciones en Argenteuil, sino

también con una tendencia que había surgido tras la aparición de los ferrocarriles. Muchos artistas, impresionados profundamente por este acontecimiento, lo plasmaron en sus obras, comenzando con el pintor inglés Turner, quien pintó una locomotora en 1844. Le siguieron los hermanos Lumière, que en 1895 mostraron su primera película “La llegada del tren”. Renoir relató a su hijo la reacción de Monet ante un comentario que se hizo de su paisaje Impresión, sol naciente, del cual se dijo que en él “no se podía ver nada”. “Monet exclamó con arrogancia: Pobres ciegos. Querían ver todo lujo de detalles en medio de una niebla...” Un crítico le aseguró que la niebla no era un tema adecuado para un cuadro. “¿Por qué no muestra mejor una pelea entre dos negros dentro de un túnel?” (J. Renoir, op. cit., pág. 186).

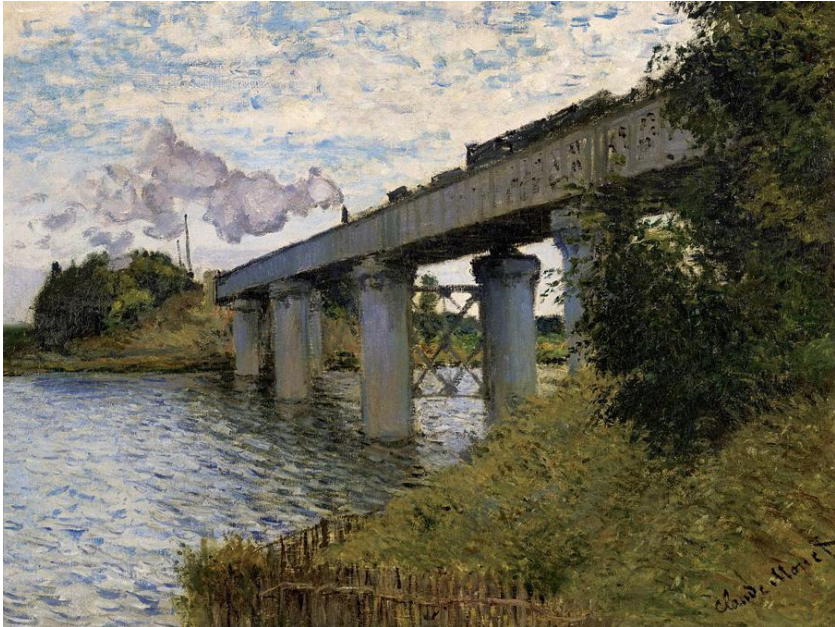
Esta falta de comprensión enfureció a Monet. Quería pintar algo incluso más brumoso. De hecho, es precisamente con niebla cuando se podrían encontrar con más probabilidad los matices de color invisibles a simple vista o a la retina no entrenada. No tenía intención de pintar la estación Saint-Lazare de memoria: quería capturar ese juego de la luz del sol sobre las nubes de vapor de las locomotoras. “Tendrán que retrasar el tren de Rouen. La mejor luz es media hora después de la salida” (J. Renoir, op. cit., pág. 186). La idea parecía disparatada. Nadie excepto Monet habría sido capaz de llevarla a cabo. Requería su arrojo, su determinación y su confianza en sí mismo. Lo que sucedió a continuación nadie podría relatarlo mejor que el propio Renoir. “Se vistió elegantemente con su mejor traje, sacudió sus puños de encaje y, de modo informal, jugueteando con una vara de empuñadura dorada, ya tenía su tarjeta de presentación para el director del Ferrocarril del Oeste en la estación de Saint-Lazare. El portero, estupefacto, anunció con prontitud su llegada. El director le indicó que se sentase y su visitante se presentó con la mayor sencillez: Soy Claude Monet, el pintor”.



Claude Monet, Estación de Saint-Lazare, 1877. Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm, Museo de Orsay, París.



Claude Monet, Puente de Europa, Estación de Saint-Lazare, 1877.
Óleo sobre lienzo, 64 x 81 cm, Museo Marmottan, París.



Claude Monet, Puente del ferrocarril en Argenteuil, 1873. Óleo sobre lienzo, 54 x 71 cm, Museo de Orsay, París.

Este director en concreto no tenía ningún conocimiento sobre pintura, pero no se atrevió a admitirlo. Monet le dejó en su confusión durante unos minutos y luego se dignó a comunicar la gran noticia: “He decidido pintar su estación. Dudé algún tiempo entre la Gare du Nord y la suya, pero finalmente creo que la suya tiene más carácter” (J. Renoir, op. cit., pág. 187). Monet consiguió todo cuanto pidió. Hicieron circular los trenes ante él, primero en una dirección, luego en la otra”. Alimentaron las locomotoras con carbón de modo que el humo adoptase el color que él necesitaba. Al final consiguió no sólo aprovechar el motivo del nuevo París de Haussmann, sino también plasmar cambios en el color y la luz sobre el mismo: éste era el ideal al que aspiraban todos los impresionistas. En lo que a ideas se refiere, Monet fue el más coherente de todos ellos. A partir de ese momento, las series de cuadros se convertirían en su práctica favorita.

El final de la década de 1870 fue el periodo más difícil en la vida de Monet. En 1878 la familia tuvo que dejar Argenteuil. La situación económica de Monet seguía empeorando, a pesar de la ayuda de sus amigos. Durante un breve periodo se trasladó a París, donde Camille dio a luz a su segundo hijo, Michel; pero vivir en París resultaba demasiado caro. En las orillas del Sena, que aún seguía pintando, Monet descubrió Vétheuil, una encantadora ciudad no lejos de Mantes. La familia Monet se trasladó allí en 1878, junto con Alice Hoschédé y los seis hijos de ésta. El menor de ellos, Jean-Pierre, había nacido casi al mismo tiempo que Michel Monet y se ha llegado a especular que también fuese hijo de Monet porque, tras la estancia del pintor en Montgeron, Alice y él habían empezado una relación íntima. Los dos niños menores, a quienes llamaban “les petits”, aparecían frecuentemente en los paisajes de Monet. Junto a la casa había un jardín lleno de girasoles en flor. En los lienzos de Monet, la luz del sol se irradia a través del jardín. A pesar de que en su obra no se incluyen muchos bodegones, no pudo resistir la tentación de pintar girasoles cortados en un jarrón (*Bouquet de soleil* [Jarrón con girasoles], Museo de Arte Metropolitano, Nueva York). Bajo su pincel, las flores amarillas se transformaron milagrosamente en luz del sol. En Vétheuil Alice ayudó a Monet a cuidar de sus niños y de Camille, que estaba gravemente enferma. En 1879 Camille falleció. Monet la pintó en su lecho de muerte, incapaz de resistir la fuerza del color incluso ante tan trágico momento de su vida.

Durante todo este tiempo, el artista trabajó incansablemente. Pintó el reflejo en el río de pueblos con iglesias góticas y románicas, islas del Sena, y álamos. Trabajaba en días despejados, entre la niebla y bajo la lluvia, con la meticulosidad de un alumno que estudia los métodos pictóricos para plasmar la atmósfera.

“Le he pedido a Monet que vaya a trabajar a las islas después del almuerzo”, escribió Ernest Hoschédé, “porque está lloviendo en este momento”, (D. Wildenstein, op. cit., pág. 32). Hoschédé acudía cada vez con menos frecuencia a Vétheuil. En 1881 le pidió a Alice que regresase, pero ya era demasiado tarde: Monet se sentía feliz con Alice, y consideraba a los hijos de ésta como si fuesen suyos. Ni siquiera las constantes dificultades económicas pudieron empañar su felicidad, aunque les obligaron a trasladarse a Poissy, no lejos de

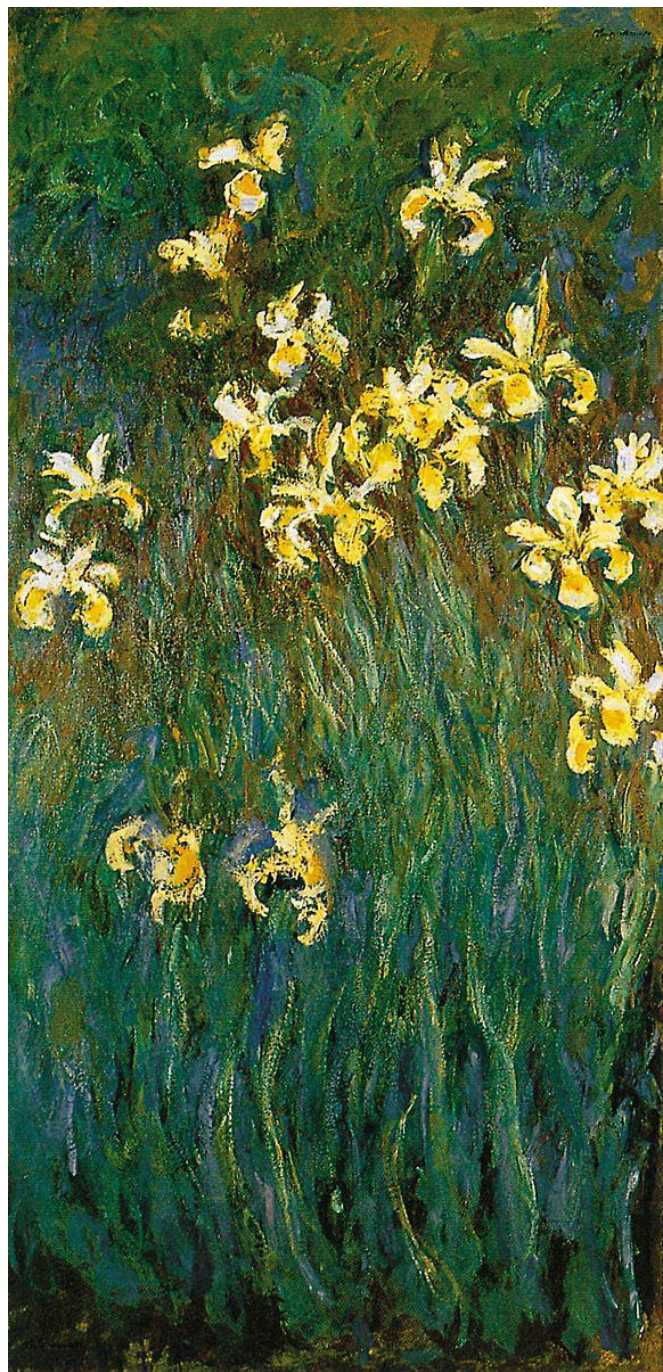
Vétheuil. Desde el punto de vista del pintor, este nuevo emplazamiento carecía de atractivo.

Durante este periodo pintó frecuentemente en Normandía, explorando la belleza de sus puertos de mar: Fécamp, Dieppe, Varengeville. Se ausentaba reiteradamente, durante meses, y en ocasiones la búsqueda de motivos le llevó bastante lejos de casa. En diciembre de 1883 Monet y Renoir viajaron juntos por Provenza, y posteriormente continuaron hacia Génova. Durante este viaje descubrieron Bordighera, un lugar maravilloso en Italia, cerca de la frontera con Francia. En enero de 1884 Monet regresó allí, esta vez solo. En una carta a Durand-Ruel le pidió que mantuviese este viaje en secreto porque no quería trabajar junto a Renoir. “Quería ir allí solo, para poder sentirme más libre con mis sensaciones. Siempre es negativo trabajar de dos en dos”, explicaría posteriormente a Durand-Ruel (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 270).

En la relación profesional entre estos dos amigos siempre hubo algo similar a los celos. “Me voy a centrar en las palmeras y los aspectos en cierto modo exóticos de aquí”, escribió a su agente. “También pintaré agua, bella agua azul” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 270). Pero eso no le bastaba. Supo que había un jardín impresionante en Bordighera. “¿Tienes contactos en Marsella?”, preguntó a Durand-Ruel. “Hay un tal señor Moreno de Marsella que vive en una granja preciosa, pero no se puede acceder allí sin referencias. Si pudieses ayudarme con esto me harías un gran favor”, (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 270). Su trabajo se tradujo en elegantes y exóticos paisajes con palmeras que rebosaban matices de color. La luz mediterránea se convirtió en un objeto vivo de estudio para Monet. “Tal vez provoque cierta protesta entre los enemigos del azul y el rosa, pero es realmente esa mágica luz lo que deseo plasmar; estoy seguro de que quienes no han visto esta región, o no la han visto bien, gritarán afirmando que representa algo imposible, y eso que estoy reduciendo bastante la tonalidad. Todo tiene el color iridiscente del cuello de las palomas y el brandy flameado; es maravilloso; el campo es cada día más bello y estoy fascinado con esta tierra” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, p. 273).

Monet realizó su Segundo viaje por el sur de Francia en 1888. Se detuvo en Antibes, donde le recibieron con una tormenta invernal.

Cuando el tiempo se normalizó y el pintor pudo trabajar, la luz del sur volvió a hechizarle. En esta ocasión, su gama cromática basada en matices de azul y rosa degradados con suma delicadeza proporcionó a su pintura al óleo la apariencia de pastel. “Estoy pintando la ciudad de Antibes”, escribió a Alice, “una pequeña ciudad fortificada, totalmente dorada bajo el sol, que destaca ante las montañas de tono azul-rosado y la cadena alpina eternamente cubierta de nieve” (*L’Impressionnisme et le Paysage Français* [El Impresionismo y el paisaje francés], París, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985, pág. 328). Allí donde trabajaba, Monet no se olvidaba de su familia. “Has de saber de una vez por todas que eres mi vida, junto con los niños”, escribió a Alice desde Bordighera, “y cuando trabajo nunca dejo de pensar en vosotros. Es tan cierto que, en cada motivo que pinto, que elijo, me digo a mí mismo que debo plasmarlo realmente bien, para que puedan ver dónde estuve y cómo es esto” (D. Wildenstein, op. cit., pág. 48).



Claude Monet, Lirio amarillo, 1914-1917. Óleo sobre lienzo, 200 x 100 cm, Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio.



Claude Monet, Jardín en Vétheuil, 1881. Óleo sobre lienzo, 151.5 x 121 cm, Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.

Sin embargo, no fueron totalmente felices hasta que murió Ernest Hoschédé en 1892. El matrimonio entre Alice y Claude Monet se celebró en Giverny, el 16 de julio de 1892. Diez años antes, en 1883, Monet había comprado una casa en el pueblo de Giverny, cerca de la pequeña ciudad de Vernon. La casa estaba situada en la orilla derecha del Sena, donde su afluente, el Epte desemboca en él, justo en el límite de Normandía y la Isle de France. Monet fue un apasionado del Sena durante toda su vida. “Nunca me he cansado de él”, afirmó posteriormente. “Siempre me resulta nuevo” (D. Wildenstein, op. cit., pág. 44).

Era lógico que su búsqueda de una nueva casa le llevase hasta allí. “Lo que hechizó a Monet”, comentaba el hijo menor de Alice, “fue la vista del magnífico horizonte sobre el que Giverny abre sus ventanas” (Jean-Pierre Hoschédé, Claude Monet, ce Mal Connu [Claude Monet, ese desconocido], Ginebra, 1960, t. 1, pág. 20). Monet observaba el mundo con ojos de pintor y encontraba muchos motivos. “En medio de aquellas masas de agua se extendían enormes praderas naturales cercadas por álamos, con flores exuberantes”, escribió Jean-Pierre Hoschédé. “Ligeramente elevado, orientado al sur y extendiéndose a lo largo durante varios kilómetros, el pueblo se extiende a los pies de la ladera, contemplándola” (J.-P. Hoschédé, op. cit., t. 1, pág. 20). Era un pueblo normal. Monet tuvo suerte y enseguida encontró una casa de campo donde había sitio para instalar un estudio. Alrededor de ella se extendía un enorme prado donde se podía construir un jardín. Monet alquiló esta casa sin dudar, comprándola poco después. Allí viviría hasta el final de su vida. Un día, recibió una carta de Stéphane Mallarmé, con la dirección escrita del siguiente modo: “Monsieur Monet, que l’hiver ni / L’été sa vision ne leurre / Habite, en peignant, Giverny/Si auprès de Vernon, dans l’Eure [Señor Monet, que ni el invierno ni el verano su visión engañan / vive, pintando, en Giverny / junto a Vernon, en el Eure]” (L’Impressionnisme et le Paysage Français [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit., pág. 248).

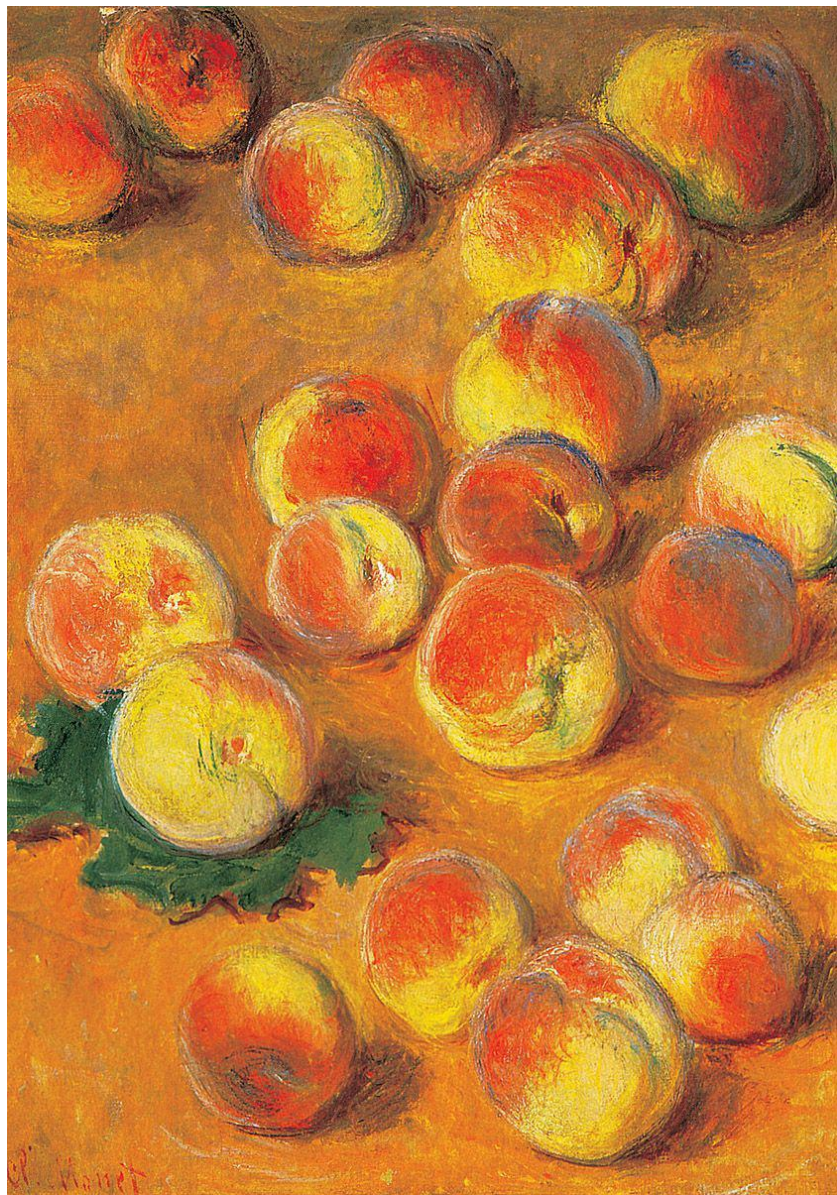
Los campesinos no aceptaron a la familia del pintor de inmediato: la gente de la ciudad les resultaba extraña. Pero les conquistó la pasión de Monet por el trabajo, de la que eran testigos continuamente. Día tras día, sin importar las condiciones

meteorológicas, observaban al pintor trabajando en los campos. Desde el principio, Monet se sintió como en casa. “Estoy hechizado”, escribió al crítico Duret. “Giverny me parece un lugar extraordinario” (*L’Impressionnisme et le Paysage Français*, [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit., pág. 248). Sin importar dónde estuviera, no olvidaba Giverny. “Me voy a dormir”, escribió a Alice desde Bordighera, “y durante un momento maravilloso junto mis manos y pienso en Giverny mientras echo un vistazo a mis cuadros colgados en la pared” (D. Wildenstein, op. cit., pág. 46). Hasta allí trasladaron el estudio flotante, construido en Argenteuil bastante tiempo atrás. “Lo utilizábamos sobre todo para zambullirnos desde el techo de la cabaña”, escribió Jean-Pierre Hoschédé, “Monet era el líder: se le daba tan bien nadar como bucear y supervisaba nuestros baños, por precaución” (J.-P. Hoschédé, op. cit., t. 1, pág. 78). Disfrutaba el tiempo que pasaba con su familia.

A veces navegaban en el barco hasta Rouen, o iban a buscar setas al bosque. Jean-Pierre Hoschédé recuerda una tranquila escena en la orilla del río, con Monet pintando, Alice cosía, y los niños estaban entregados a las alegrías de la pesca. Los pequeños adoraban a Monet y sentían pasión por él. La hija de Alice, Blanche, que se casó con el hijo mayor de Claude, Jean, permaneció con Monet hasta que él falleció, cuidando al anciano pintor tras la muerte de su esposa. “Monet tenía un temperamento fuerte, violento, pero era la bondad personificada”, recordaba.



Claude Monet, Jarrón con girasoles, 1880. Óleo sobre lienzo, 101 x 81.5 cm, Colección H. O. Havemeyer, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.



Claude Monet, Melocotones, 1883. Óleo sobre lienzo, 50.5 x 37 cm, Colección privada.

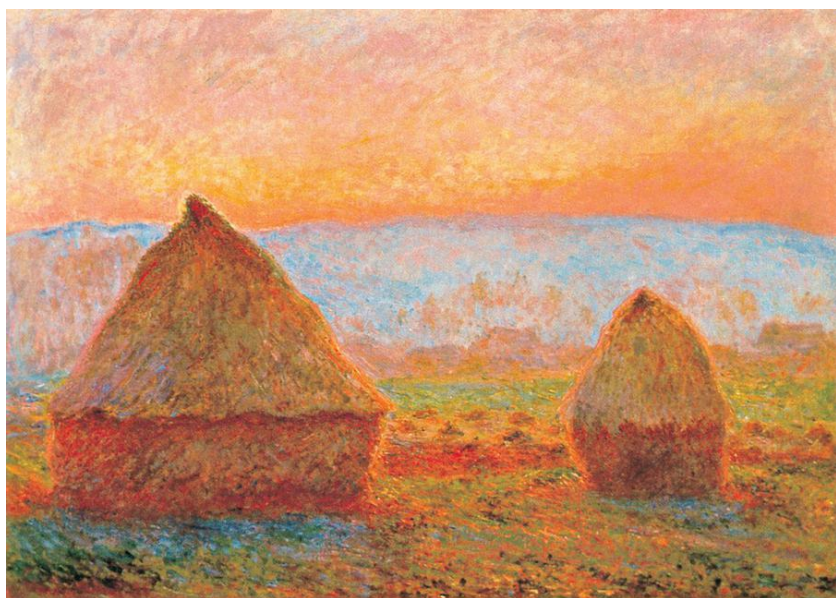
“Adoraba a los niños. Les recuerdo correteando con él en el camino de Vétheuil, en Roche-Guyon, y también jugando al escondite en la isla de Bennecourt. Pero cuando estaba trabajando no podía ser molestado por ninguna razón” (J.-P. Hoschédé, op. cit., t. 1, pág. 159). En Giverny, las series de cuadros se convirtieron en uno de los principales procedimientos utilizados por Monet.

Treinta años después recordaba cómo había llegado a ello. “Estaba pintando algunos almiarés que me habían llamado la atención y que hacían un grupo estupendo, muy cerca de aquí. Un día me di cuenta de que mi luz había cambiado. Así que le dije a mi hijastra “Ve a la casa y tráeme otro lienzo, por favor”. Me lo trajo, pero poco después había cambiado otra vez. ¡Otro! ¡Y uno más! Y no trabajaría en ninguno de ellos a menos que apareciera el efecto que quería, ¡y eso era todo!” (D. Wildenstein, op. cit., pág. 57). En su trabajo, los almiarés se convirtieron en una serie casi interminable. Los pintó en cuanto se iniciaba el verano, sobre la hierba y en invierno, cubiertos por una fina capa de nieve. Para la sensible retina de Monet había infinidad de colores en esta masa de hierba seca, que se había vuelto amarilla. Combinadas de diversos modos, sus pinceladas en verde, rojo, marrón e incluso azul representaban los cambios de color en función de la luz.

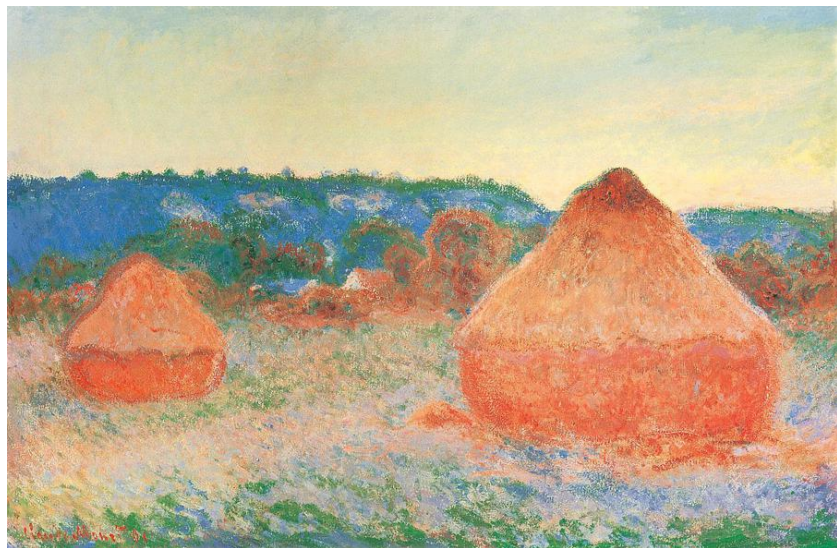
Monet era extraordinariamente coherente al abordar esta investigación. Trabajaba como un estudiante que persigue con tenacidad el objetivo que se ha propuesto. Los álamos a lo largo del río Epte también fueron objeto de sus investigaciones pictóricas. Al principio le atraía la belleza rítmica de estos elevados árboles. Después llegó la fase de estudiar meticulosamente sus variaciones cromáticas.

A principios de la década de 1890, Monet viajó a Rouen. En 1892 acudió allí para comprar algunos de sus propios cuadros, que su hermanastra Marie había heredado. Se instaló en una habitación con vista a la famosa catedral gótica. Dado que debía permanecer en Rouen durante algún tiempo, comenzó a pintar la catedral desde su ventana. Tenía que regresar a Giverny después de algunos días, pero su trabajo le absorbió por completo. Pintó la catedral con todo tipo de condiciones meteorológicas y a todas horas del día y de la noche. Iluminada por el sol de mediodía, la enorme masa de la

catedral se disolvía en la calima, sus contornos se hacían borrosos y el edificio se volvía más claro, casi transparente. Por la noche, las sombras azuladas eran más densas y oscuras, y las filigranas góticas de la fachada aparecían en todo su esplendor. En realidad, el motivo del cuadro de Monet no era la Catedral de Rouen, sino la luz y el aire de Normandía. El resultado era una verdadera sinfonía de colores. Nunca hasta este momento el Arte había visto algo similar. En la primavera de 1895 Monet inauguró su exposición, donde mostró veinte variaciones de su Cathédrale de Rouen (Catedral de Rouen). Desgraciadamente, se ignoró el llamamiento de los críticos a los compradores para que adquiriesen la serie completa y las “Catedrales” de Monet terminaron dispersas por todo el mundo.



Claude Monet, Almíares en Giverny, Puesta de sol, 1888-1889. Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm, Museo de Arte Moderno Saitama, Urawa-shi, Japón.



Claude Monet, Almires al atardecer, Otoño, 1891. Óleo sobre lienzo, 65 x 100 cm, Instituto de Arte de Chicago.

Los prados de Giverny fueron siempre su motivo favorito. En la exuberante hierba, con su explosión de amapolas, la retina de Monet, entrenada durante años de trabajo, era capaz de distinguir las numerosas variaciones de los matices. Creó un mosaico sumamente delicado sobre el lienzo, formado por pequeñas pinceladas de color. Paul Cézanne, que había criticado a Monet por copiar de la naturaleza de forma irreflexiva comentó sobre él: “No es nada más que ojos”. Dándose cuenta de sus palabras, añadió rápidamente: “¡Pero qué ojos!” (Camille Mauclair, Claude Monet, París, 1924, pág. 51).

Estos prados se convirtieron en su lugar permanente de trabajo. Cuando un periodista, que había venido a entrevistarle desde Vétheuil le preguntó dónde estaba su estudio, el pintor respondió, “¡Mi estudio! Jamás he tenido uno y no veo por qué uno ha de encerrarse en una habitación. Para dibujar sí, pero para pintar, no” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 340). Entonces, gesticulando expresivamente hacia el Sena, las colinas, y la silueta de la pequeña

ciudad, declaró, “Éste es mi verdadero estudio” (D. Wildenstein, op. cit., pág. 38). Pintó un campo de amapolas, y creó la sensación de viento, no sólo con la ondulación de los árboles, sino también con el modo de ejecutar su pintura. Aplicando pinceladas de color puro, rojo, azul y verde, sobre el lienzo, aparentemente al azar. La combinación de estos colores consigue el efecto de la hierba agitada por el viento, componiendo además un maravilloso tapiz. Cada fragmento de este paisaje, por separado, supone una composición cromática en sí mismo. Claude Monet fue el primer pintor del siglo XIX en entender la belleza abstracta de la superficie pintada del lienzo.

Normalmente, cuando Monet dejaba Giverny, se apresuraba hacia el mar. A su llegada a Bretaña en octubre de 1886, se dirigió a la isla de Belle-Isle. “Me he instalado en la pequeña aldea de Belle-Isle”, escribió a su agente. “Estoy trabajando mucho, el entorno es encantador pero muy agreste y el mar es incomparablemente bello, con rocas asombrosas. A este lugar se le conoce como “el mar salvaje”” (L. Venturi, op. cit., vol. 1 pág. 318). El paisaje bretón no se parecía a ningún otro. “Estoy emocionado por este campo oscuro, porque me aleja de lo que estoy acostumbrado a hacer” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 320). El tiempo en otoño no resultó muy propicio para trabajar: “Durante tres días ha habido una terrible tormenta; nunca he visto nada parecido” (Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 320). Trabajó a pesar de la lluvia y la furiosa tormenta y en ocasiones se vio obligado a agarrarse a las rocas. Este trabajo tan duro trajo sus compensaciones: los paisajes pintados en Bretaña resultan extraordinariamente expresivos. Las pinceladas de blanco plomo, azul y verde crean la sensación del agua continuamente agitada y el ruido incesante del océano Atlántico, que modela a las pizarras que arrojan sus mareas.

El joven crítico Geoffroy, conocido de Monet que terminaría por convertirse en su amigo, fue testigo de la heroica pintura al aire libre del artista. Sin embargo, Monet pintó sobre todo en Normandía, donde la diversidad era inagotable. Su cariño por esta tierra había empezado mucho tiempo atrás. “La zona es preciosa y lamento de verdad no haber venido antes”, escribió a Alice en 1882. “Es imposible estar más cerca del mar de lo que me encuentro, de hecho, las olas chocan contra la base de la casa” (L’Impressionnisme

et le Paysage Français [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit., pág. 304).

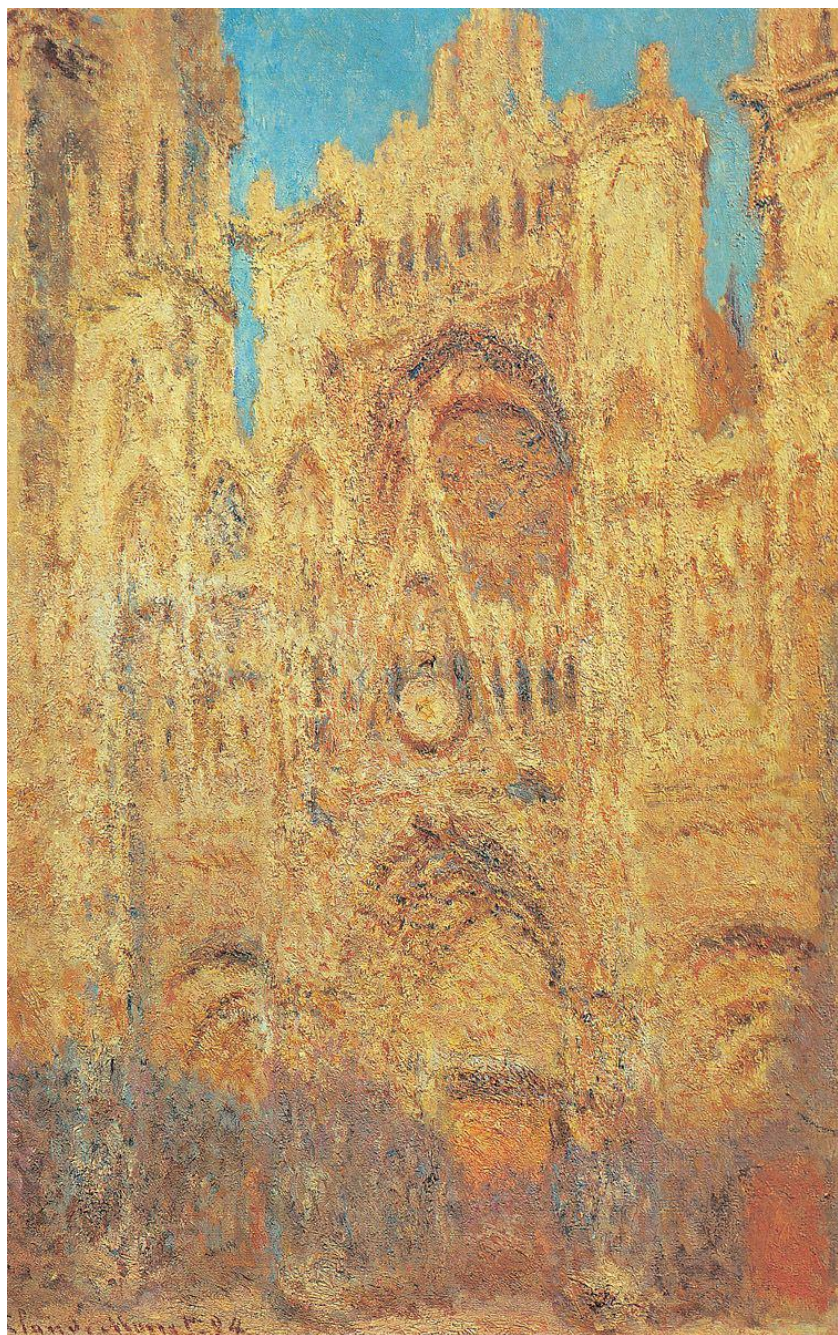
Soñaba con mostrarle a Alice y a los niños los acantilados de la región de Caux, los campos en flor que daban al mar y las pequeñas aldeas de pescadores ubicadas en los huecos de la costa.

Previamente, en su juventud, Boudin le había llevado a los acantilados cerca de Dieppe, donde había sentido la revelación de la diversidad del paisaje de Normandía. Desde finales de la década de 1860, Monet exploraba la belleza de Etretat. Anteriormente, Courbet había pintado el arco que el agua había esculpido en los acantilados de la costa. Parecía gigantesco cuando era utilizado como telón de fondo para las pequeñas embarcaciones deslizándose a lo largo de la costa. Pero Monet encontró sus propios motivos. Lo que más le interesaba eran los fenómenos atmosféricos que cambian el color de la naturaleza. Los reflejos del agua cambiaban constantemente, produciendo manchas de color sobre los acantilados, que parecían moverse junto con el mar y las nubes. En Normandía Blanche Hoschédé, la hija de Alice hizo sus primeras incursiones en la pintura.

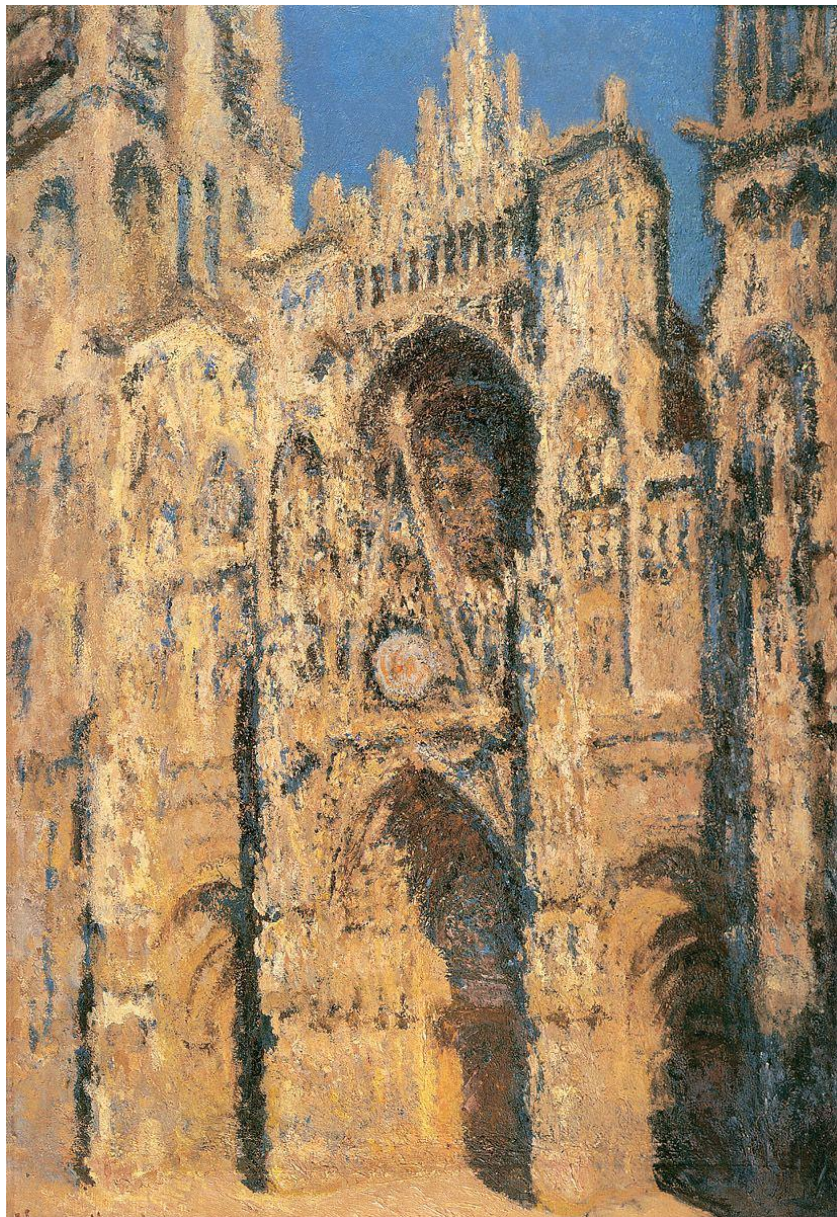


Claude Monet, Catedral de Rouen, sinfonía en gris y rosa, 1892.

Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm, Museo Nacional de Gales, Cardiff.



Claude Monet, Catedral de Rouen al atardecer, 1894. Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.



Claude Monet, Catedral de Rouen, Pórtico y Torre de Saint-Romain
(a pleno sol), 1894. Óleo sobre lienzo, 107 x 73 cm, Museo de
Orsay, París.



Claude Monet, Catedral de Rouen a mediodía, 1894. Óleo sobre

lienzo, 101 x 65 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

El ejemplo de Monet inspiraba a sus hijos. Un día, el escritor Guy de Maupassant se encontró por casualidad con Claude Monet, que estaba trabajando. Así es como, en una historia interminable describiría al pintor en los acantilados de Etretat: “El año pasado, (...) observé con frecuencia a Claude Monet buscando impresiones. Ya no era un pintor, sino un cazador. Le seguían niños que le llevaban los lienzos, cinco o seis sobre el mismo tema, en diferentes momentos y con diferentes efectos. Los colocaba uno junto a otro, según la apariencia del cielo y esperaba frente a su tema, observando el sol y las sombras, para después arrebatar con unas pinceladas un rayo de sol o una nube y plasmarlos rápidamente sobre el lienzo, desdeñando lo falso y lo convencional” (L’Impressionnisme et le Paysage Français [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit., pág. 310).

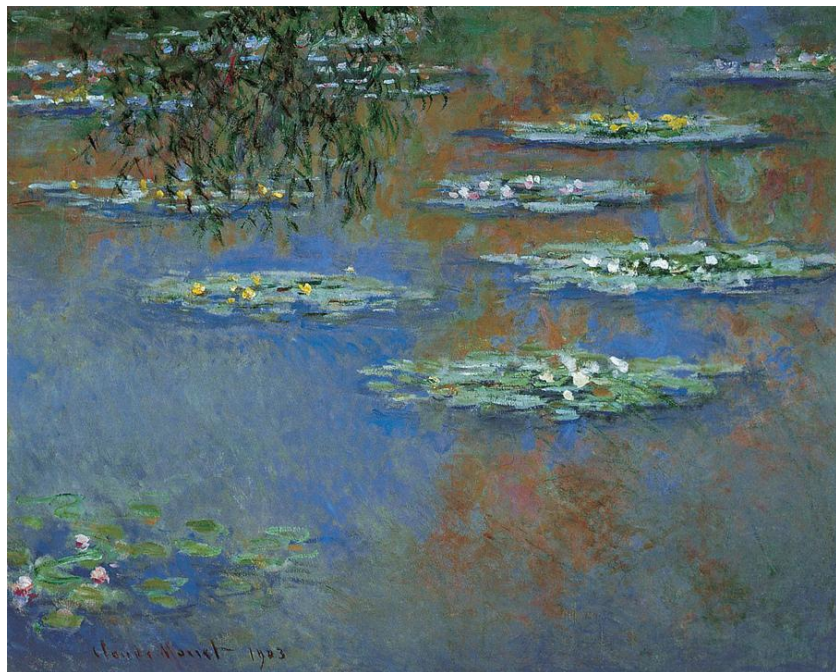
Durante el invierno de 1895 el clima en Europa fue especialmente frío. El Sena se congeló en su camino hacia Honfleur. En un banquete celebrado en París, Monet conoció al pintor paisajista noruego Fritz Thaulow. Cuando supo que el hijastro de Monet estaba realizando el servicio militar en Noruega, Thaulow empezó a convencer a Monet para que fuese allí precisamente en invierno. Tanto insistió, que al finalizar enero Monet partió hacia Christiana. Pudo ver el invierno de allí, extraño para un francés, en todo su esplendor. El hielo había bloqueado el acceso a todos los puertos escandinavos, y los viajeros en las rutas marinas estaban detenidos por numerosos aludes de nieve. Al principio pensó que el hielo y el viento harían imposible trabajar al aire libre. Pero esta tierra nórdica, con su aire puro, era tan maravillosa que Monet salió al frío glacial. Realizó un viaje de cuatro días en trineo por las montañas, hacia los fiordos y sobre los lagos. En una carta a Geoffroy, el pintor comentaba que nunca llegó a ver agua porque todo estaba congelado. ¡Durante el día, la temperatura era siempre de unos veinticinco grados bajo cero! Se sentía maravillado a pesar de todo esto y, lo que es más importante, trabajaba con entusiasmo. La serie de paisajes ingleses marcó un punto de inflexión en la evolución natural del modo en que Monet plasmaba la atmósfera.

Comenzó a desplazarse a Londres en la última década del siglo XIX y, a comienzos del siglo XX, dedicó una serie de paisajes al río Támesis. Por lo general, se hospedaba en el Hotel Savoy, en el muelle Victoria. Pintaba desde las ventanas del hotel, situado a la derecha del Puente de Waterloo y del Hospital de Santo Tomás, desde el que se contemplaba una preciosa vista del Parlamento. La serie del Puente de Waterloo constaba de más de cuarenta lienzos, y la del Parlamento, de diecinueve. En este momento el único motivo de sus lienzos era la famosa niebla de Londres. El escritor Galsworthy describió esta niebla como una masa densa y sin color, que engullía a personas y automóviles, dejando un mugriento sabor de boca tras de sí.

Para Monet, esta niebla estaba formada por pequeñas manchas de color puro, azul celeste, lila, rosa y dorado, que se traducían en una belleza irreal. Tal vez la extraordinaria retina de Monet era capaz de captar en realidad esta multitud de matices en la naturaleza; tal vez su imaginación de pintor creaba libremente esta armonía de color sobre el lienzo. Comenzó todos los cuadros de Londres trabajando frente al sitio que pintaba, pero muchos de ellos fueron completados más tarde, en Giverny. En sus ojos, los lienzos aislados no tenían una existencia individual, sino que la serie formaba una entidad indivisible, por lo que el pintor tenía que trabajar todos sus lienzos al mismo tiempo. “No puedo enviarte un solo lienzo desde Londres”, escribió a Durand-Ruel en 1903, “porque en la obra que estoy haciendo es imprescindible observar todos los cuadros y, para ser sincero, ninguno de ellos está completamente terminado. Llevo todos conmigo, o al menos bastantes, y no sé cuántos de ellos podría exponer, porque lo que estoy haciendo es bastante complicado. Un día me llenan y al día siguiente todo me parece mal”. (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 388).



Claude Monet, Lirios de agua, 1899. Óleo sobre lienzo, 89 x 93 cm,
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.



Claude Monet, Lirios acuáticos, 1903. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm, Instituto de Arte de Dayton, Dayton, Ohio.



Claude Monet, Lirios acuáticos, 1915. Óleo sobre lienzo, 160 x 180 cm, Museo de Arte de Portland, Oregón.

Un amigo de Monet, el escritor Octave Mirbeau, escribió que había realizado un milagro. Con ayuda del color había conseguido recrear sobre el lienzo algo casi imposible de captar: reproducir la luz del sol, enriqueciéndola con infinitos reflejos. Entre los impresionistas, Monet fue el único que estudió de forma casi científica las posibilidades del color hasta sus límites; resulta poco probable que alguien haya ido más lejos en esa dirección.

Uno de los últimos viajes de Monet lo realizó con Alice, en 1908, a Venecia. Para evadirse de los problemas familiares aceptaron una invitación de la amiga de Alice, Mary Young Hunter. Monet estaba de mal humor y ni siquiera quería trabajar, afirmando que todo era

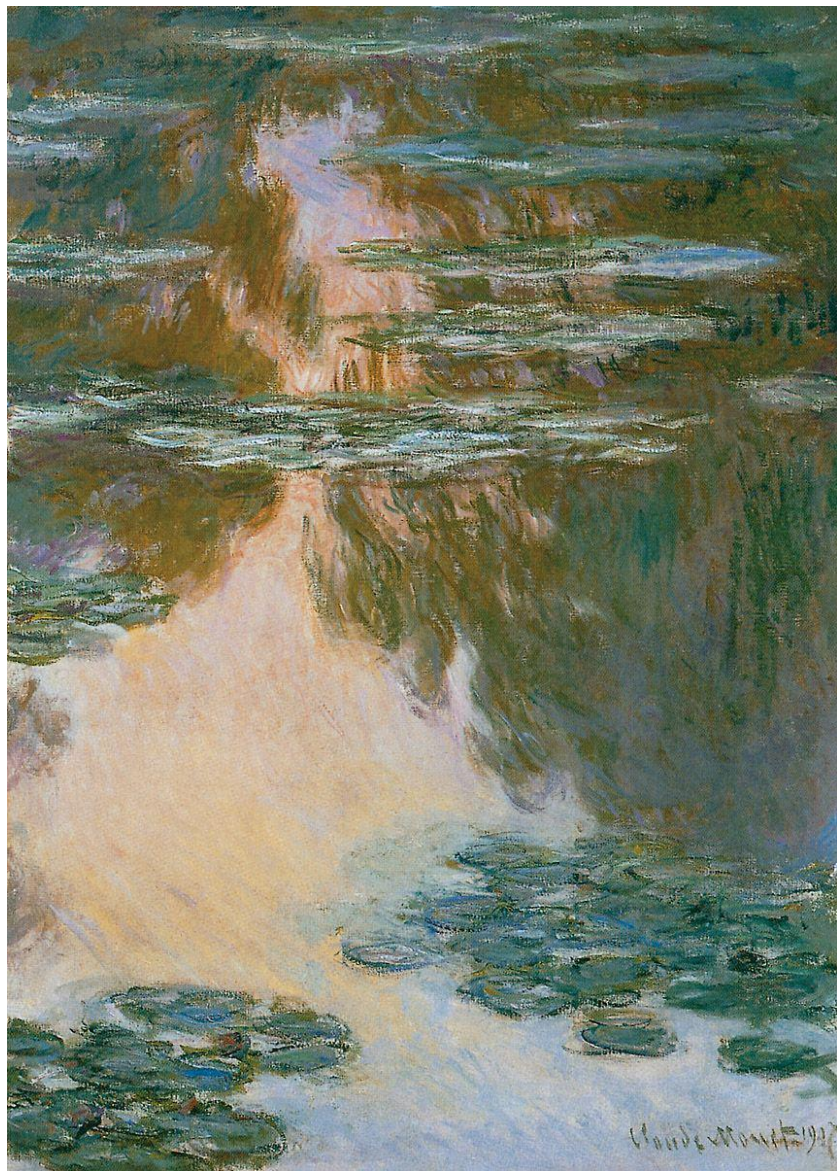
demasiado bello en Venecia. Pero finalmente, como siempre, se dejó enamorar por la naturaleza. Los lienzos que pintó en Venecia están llenos de colores vibrantes. Los suaves reflejos del sol se deslizan sobre el agua de los canales fundiéndose en la bruma, trazando los contornos de las iglesias. “Realicé algunos lienzos únicamente para recordarla, pero espero de verdad pasar una estación completa allí el año que viene” (Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 417). Sin embargo, no volvería a tener la oportunidad de regresar a Venecia. La década de 1890 estuvo marcada por una nueva pasión en la vida de Monet.

Se lanzó a la creación de su jardín en Giverny, como si se hubiese lanzado a la creación de una serie de cuadros. Junto a su casa había un gran solar de tierra cubierto con flores de color rosa, amarillo y morado. Había habido un breve periodo de su vida en el que había pintado ramos de flores: ahora pintaba el jardín surgido de su propia imaginación. Discutía apasionadamente con Alice, defendiendo sus proyectos. Al final, y a pesar de las objeciones de su mujer, sustituyó los cipreses por esbeltos arcos de metal cubiertos con serpenteantes y trepadores rosales. “Adoraba su jardín, diseñado por él mismo sobre lo que había sido un simple huerto”, recordaba Blanche Hoschédé-Monet. “Plantaba y regaba su jardín. Siempre le gustaron las flores y estaba rodeado de ellas. Más tarde, con su éxito económico pudo crear este maravilloso jardín y estanque, algo que siempre había esperado y con lo que había soñado” (J.-P. Hoschédé, op. cit., t. 1, pág. 162). El propio Monet diseñó la forma del estanque y los pequeños puentes que lo cruzaban, y que luego se convirtieron en motivos de sus paisajes. Jean-Pierre Hoschédé escribió sobre los jardines: “Formaban un conjunto único porque había sido imaginado, concebido y ejecutado no por un jardinero, sino por un impresionista que lo creó del mismo modo que hubiese realizado un cuadro a partir de la naturaleza” (J.-P. Hoschédé, op. cit. t. 1, pág. 65). Monet pintó numerosos paisajes de su propio jardín, que llegaron a convertirse en una verdadera obsesión. El motivo que más le gustaba eran los lirios de agua. Estas plantas acuáticas aparecieron antes en muchos jardines de Normandía al cambiar de siglo: se habían puesto de moda junto con el gusto por todo lo japonés. Cuando Marcel Proust describe uno de estos jardines acuáticos en el río Vivonne, da la sensación de que se refiere al jardín de Claude Monet. “Pero más allá, la corriente se hacía más lenta (...) formando los pequeños

estanques alimentados por el Vivonne, donde afloraban lirios de agua.



Claude Monet, Lirios acuáticos, paisaje acuático, las nubes, 1903.
Óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm, Colección privada.

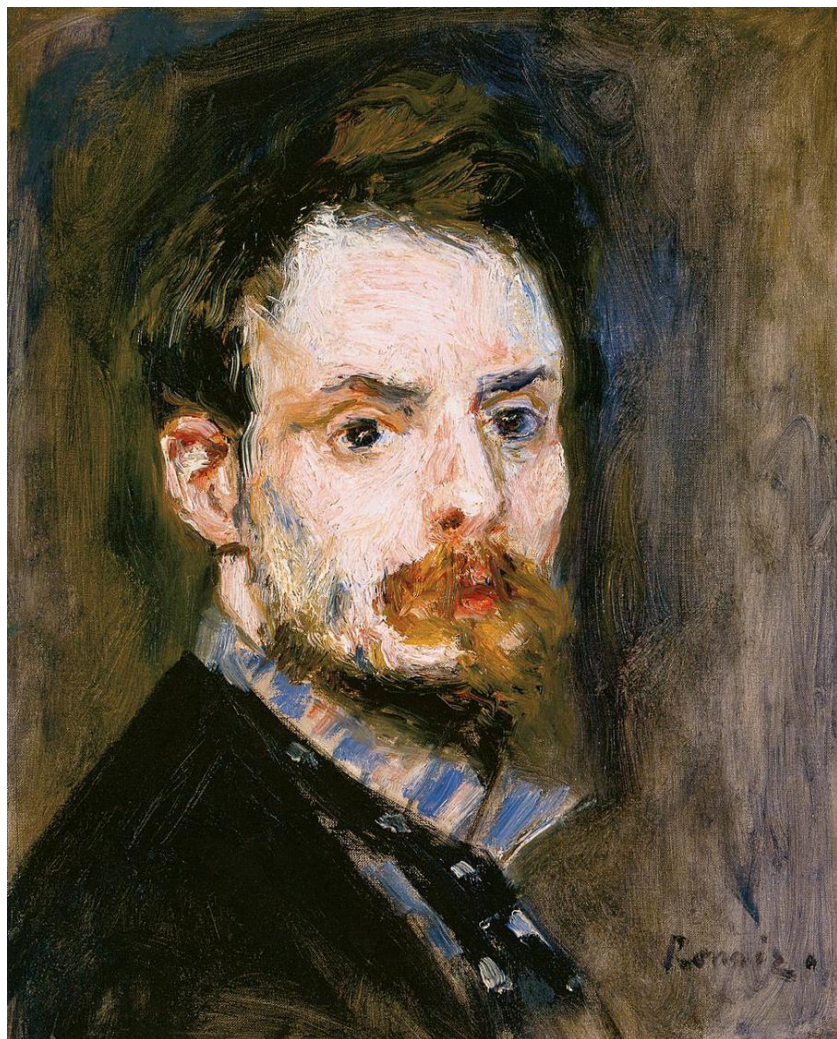


Claude Monet, Lirios acuáticos, 1907. Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm, Museo de Arte Bridgestone (Fundación Ishibashi), Tokio.

En este punto la orilla del río presentaba una densa vegetación y la oscura sombra de los árboles a menudo volvía la profundidad del agua de un verde oscuro, aunque en ocasiones, cuando volvíamos a casa en las noches tranquilas que siguen a una tormenta, el fondo del estanque era de un azul claro, suave, casi violeta, como un suelo de estilo japonés. Por todas partes había lirios de agua flotando en la superficie, con el centro escarlata y bordes blancos, como una fresa. Más allá, las flores eran más numerosas y pálidas, con menos brillo, más crecidas y más tupidas, en grupos que formaban espirales al azar...” (Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu* [En busca del tiempo perdido], Moscú, 1970, pág. 177). En su jardín Monet reunió multitud de plantas de las más variadas especies. Las pidió por catálogo a vendedores locales e incluso extranjeros: el agua para el estanque donde crecían los lirios tropicales tenía que calentarse artificialmente. La idea final inspirada por su jardín fue un gran panel titulado *Les Nymphéas* (Lirios de agua), (Museo de l’Orangerie, París), formado por catorce secciones. En él, Monet pudo por fin llevar a cabo su concepción de la pintura monumental.

Monet falleció en Giverny el 6 de diciembre de 1926. Había sobrevivido a todos los demás impresionistas y había visto a Matisse y los “Fauves” en el Salón de Otoño de 1905. En 1907 había presenciado la aparición del Cubismo de Picasso. Había perdido a un hijo, fallecido en 1914 y había visto partir a otro para luchar en la Primera Guerra Mundial. Había leído el Manifiesto Surrealista publicado por André Breton. El director de cine Sacha Guitry nos ha legado un extraordinario documento sobre el principio del siglo XX: escenas de mujeres y hombres famosos de la época. La película conservaba las imágenes de Anatole France, Auguste Rodin y Renoir, en su silla de ruedas. Guitry encontró a Monet en su jardín, con una abundante barba y un sombrero Panamá de ala ancha. Estaba pintando un paisaje mientras un perrito corría a sus pies. Es frecuente observar que al final de su vida Monet ya no era un impresionista. Contrario a su costumbre, *Lirios de agua* está realizado con grandes pinceladas, mientras que la luz brillante se ha atenuado, los impactos yuxtapuestos de color puro han desaparecido y la pintura se ha vuelto más oscura. Ciertas partes del panel están pintadas con manchas de color tan grandes y poco definidas que las imágenes de los árboles y las flores desaparecen.

La pintura se hace más abstracta. Pero cuando se está delante de Lirios de agua uno pierde la sensación del lienzo y de los colores: la obra rodea al espectador con el agua inmóvil del estanque, las flores de aspecto céreo con forma de copa y los sauces llorones inclinados ante ellas. La sensación de percibir la naturaleza en todo su esplendor es tan intensa que sólo pudo haberla logrado un impresionista.



Auguste Renoir, Autorretrato, 1875. Óleo sobre lienzo, 36.1 x 31.7 cm, Instituto de Arte Sterling y Francine Clark, Williamstown, Massachusetts.

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)

“Para no ser olvidado, un artista debe confiar en sí mismo y escuchar únicamente a su verdadero maestro: la Naturaleza”

(Auguste Renoir).

Pierre-Auguste Renoir nació en Limoges el 25 de febrero de 1841. Era el sexto hijo en la familia de Léonard Renoir y Marguerite Merlet. Tres años más tarde, en 1844, los Renoir se trasladaron a París. En 1848 Auguste empezó a asistir al colegio de los Frères des Écoles Chrésiennes. Renoir destacaba en teoría de la música y fue aceptado enseguida en el coro de la iglesia de Saint-Eustache, dirigido por el compositor Charles Gounod. Por las tardes, Gounod impartía clases de composición y canto solista a los alumnos más prometedores, entre ellos Auguste. El muchacho tenía buena voz y Gounod le auguró éxito en la música. Sin embargo, el destino tenía otros planes. En 1854, los padres del joven le sacaron de la escuela para llevarle al taller de los hermanos Lévy, donde aprendería a pintar porcelana. Edmond, hermano menor de Renoir afirmó: “A partir de sus dibujos a carboncillo en las paredes, concluyeron que tenía capacidad para el arte. Así fue como nuestros padres decidieron que aprendiese el oficio de pintura en porcelana. Tuvo suerte, algo que no siempre sucede. El joven aprendiz puso gran empeño en aprender su arte; al final del día, armado con un trozo de cartulina más grande que él mismo, se dirigía a las clases de dibujo libre y continuó así durante dos o tres años. Progresaba rápidamente; tras pocos meses de aprendizaje ya empezaba a pintar piezas sólo reservadas a los trabajadores más calificados, lo que le convirtió en objeto de bromas. Le llamaban Monsieur Rubens y Renoir lloraba porque se reían de él” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 335).

Uno de los trabajadores de los Lévy, Émile Laporte, pintaba al óleo en su tiempo libre. Le ofreció a Renoir sus lienzos y pinturas, lo que

dio como resultado la aparición del primer cuadro del futuro impresionista. El cuadro se presentó a Laporte, de forma solemne, en casa de Rendir, para que lo examinara. Edmond Renoir recordaba: “Parece que fue ayer. Yo era aún un muchacho, pero comprendí perfectamente que algo serio estaba sucediendo: el caballete con el célebre cuadro fue situado en medio de la habitación más grande de nuestra modesta casa en Rue d’Argenteuil. Todos estábamos nerviosos e impacientes. Me habían vestido muy bien y me habían dicho que me comportase. Era algo extraordinario. El ‘maître’ llegó... Cuando me hicieron una señal, acerqué una silla al caballete. Se sentó y empezó a examinar la “obra”. Lo recuerdo: era Eva. Tras ella, la serpiente estaba enroscada en las ramas de un roble. Se acercaba con las mandíbulas abiertas, como si quisiese hechizar a Eva. La prueba duró por lo menos un cuarto de hora y después, sin excesivos comentarios, aquel pobre anciano se dirigió a mis padres y les dijo: deberían dejar que su hijo se dedique a la pintura. En nuestro negocio lo más que conseguimos son doce o quince francos al día. Pronostico un futuro brillante para él en el arte. Hagan lo que esté en su mano por ayudarlo” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 335).



Auguste Renoir, Muchachas vestidas de negro, 1881. Óleo sobre lienzo, 80 x 65 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.



Auguste Renoir, Los paraguas, 1881-1885. Óleo sobre lienzo,

Así es como la leyenda familiar recoge el nacimiento del Renoir artista. No fue tarea fácil atreverse a dejar un buen negocio y embarcarse en la aventura de la grande peinture. “Vivía bien de la porcelana”, aseguró a Jean. “Ayudé a mis padres en la compra de la casa de Louveciennes. Incluso podía vivir independiente, ¡algo que no está nada mal para un quinceañero!” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 335). Sin embargo, mostrando confianza en su hijo, los padres de Auguste hicieron caso del consejo de Laporte. Su madre únicamente sugirió ahorrar antes algo de dinero, de modo que pudiese arreglárselas al menos durante un año, porque imaginaban que al menos por ese tiempo no iba a ganar nada. Los padres del futuro artista sabían cuánto costaba ganar el dinero: el trabajo de Léonard Renoir como sastre apenas le permitía mantener a sus siete hijos y pensaban que las probabilidades de ganar mucho dinero en el arte culto eran escasas. Pero no había más remedio... Auguste Renoir se sentía muy agradecido hacia su familia, por la influencia que habían ejercido sobre su destino. De sus padres había aprendido a respetar los oficios, algo que mantuvo durante toda su vida.

A Renoir le gustaba el hecho de que sus padres fuesen gente sencilla: “... ¡Cuando pienso que podría haber nacido en una familia de intelectuales! Habría necesitado años para despojarme de todas sus ideas y para ver las cosas como realmente son, y en ese caso no habría tenido suficiente destreza manual” (J. Renoir, op. cit., pág. 18). En algunos aspectos llegó a ser el mismo tipo de persona que ellos. Después de todo, como él mismo afirmó, “una manzana no puede madurar en un ciruelo”. (J. Renoir, op. cit., pág. 18).

No obstante, además de la familia, Rendir tuvo otra importante influencia educativa en su vida: París. En sus conversaciones con Jean, el artista recordaba constantemente aquellos rincones de la capital donde había pasado su infancia y su juventud, muchos de los cuales desaparecieron ante sus ojos. Se podía ver la mano del destino en el hecho de que, tras haber venido de Limoges, Léonard Renoir se instaló con su familia cerca del Louvre. Las casas construidas en el siglo XVI entre el palacio del Louvre y las Tullerías por miembros nobles de la guardia real habían perdido su

impresionante aspecto inicial a mediados del siglo XIX. Sólo restos de la antigua decoración: escudos de armas, capiteles y nichos vacíos que en una época albergaron estatuas recordaban el pasado. Ahora, ocupado por las clases más bajas de París, este pequeño distrito tenía una atmósfera especial que combinaba lo cotidiano y lo elevado de una forma curiosa. Los Renoir vivían en Rue d'Argenteuil, que cruzaba toda la zona hacia el Sena. Aquí, en el patio del Louvre, el pequeño Renoir jugaba con otros niños. De vez en cuando, la Reina Marie-Amélie se asomaba a la ventana y lanzaba algunos caramelos para calmar a los ruidosos niños. Era totalmente normal entrar al palacio, que se había convertido en museo en la época de la Revolución Francesa. “Cuando era un niño, a menudo visitaba las galerías de escultura antigua, sin saber por qué exactamente; tal vez porque atravesaba los patios del Louvre a diario, porque era fácil entrar en aquellas salas o porque nunca había nadie allí. Me quedaba durante horas, perdido en fantasías”, comentó Renoir al artista Albert André (Albert André, Renoir, París, 1919, pág. 33). Sin embargo, los paseos sin rumbo del joven Renoir abarcaban un área más amplia que la del distrito del Louvre. “En las calles de París me sentía como en casa” aseguró a Jean. “Aún no había coches y se podía caminar tranquilamente por ellas”. (J. Renoir, op. cit., pág. 31).

En la misma margen derecha del Sena donde se encontraba su casa, un poco más arriba del río, se alzaba la Fontaine des Innocents, erigida en Rue Saint-Denis como parte de una decoración provisional para la gran entrada de Enrique II en París en 1549. Renoir relató que en una ocasión había decidido pasar por la fuente, pensando que sus bajorrelieves podrían proporcionarle buenos motivos para decorar porcelana. Algunos de estos relieves que representaban ninfas (la pieza completa había sido conocida previamente como la Fontaine des Nymphes) eran obra del extraordinario escultor del siglo XVI, Jean Goujon, quien colaboró con el arquitecto Pierre Lescot en el Louvre. Renoir tenía cualidades innatas para el verdadero arte, su retina era capaz de distinguir sin equivocarse una obra maestra de una mediocridad. Las creaciones de Goujon le cautivaron a primera vista. “¿Por qué puedo admirar las primeras esculturas [de Goujon] durante horas, mientras que me canso enseguida del resto?” meditaba. La Fontaine des Innocents se encontraba en la ruta del joven Renoir hacia la iglesia de Saint-

Eustache. El ensayo del coro empezaba por la mañana muy temprano, lo que daba a Renoir la posibilidad de ver la iglesia durante la misa de la mañana, encendida con velas en su misteriosa belleza. El arquitecto Viollet-le-Duc decía que era más fácil imaginar Saint-Eustache como un palacio encantado, que como una iglesia católica. Iniciada con Francisco I en 1532, en el enclave de una iglesia gótica del siglo XIII, Saint-Eustache se preveía como rival de Notre-Dame.



Auguste Renoir, La camarera del Duval, 1874. Óleo sobre lienzo, 101 x 71 cm, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.



Auguste Renoir, Posada de Mère Anthony, 1866. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional, Estocolmo.

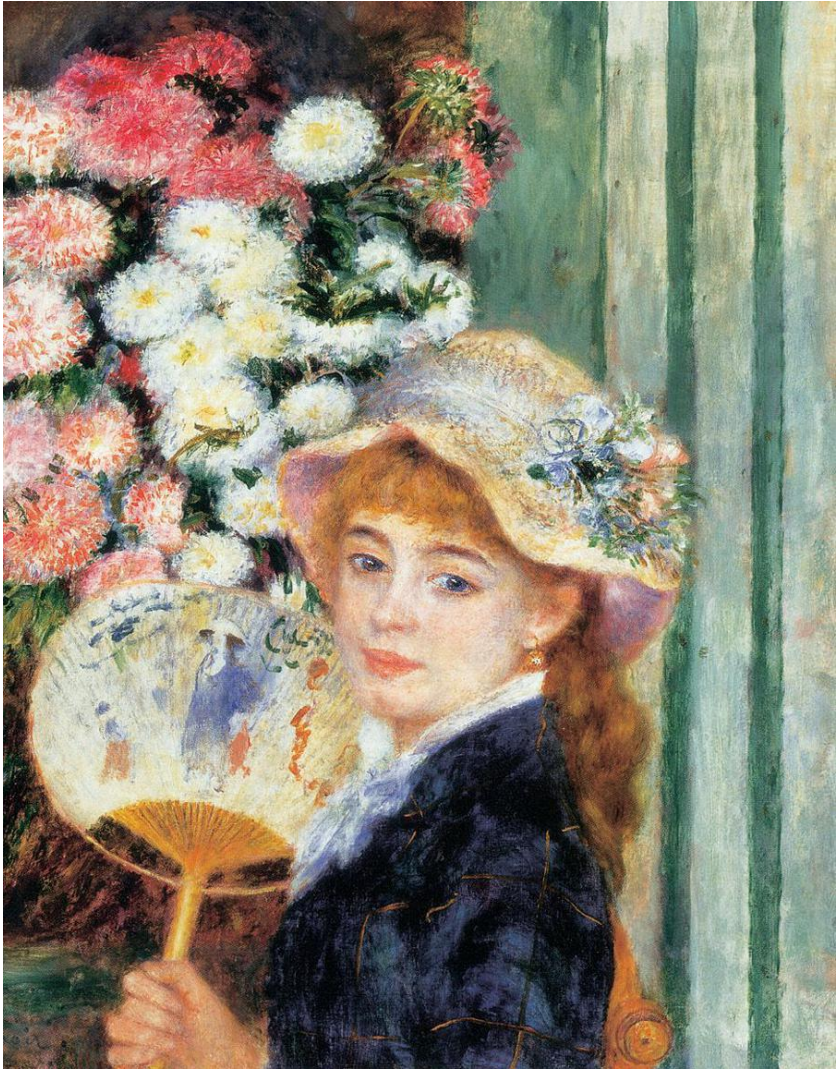
No sorprende que el muchacho estuviera impresionado por sus tremendas dimensiones y encantado por su mezcla de estilos. Un

sentimiento de plenitud en todas sus variantes e insubordinación a todo tipo de normas embargaba al visitante cuando dejaba Saint-Eustache y se zambullía en la atmósfera del mercado circundante, que estaba allí desde el siglo XII. En el año 1377, el Rey Luis VI lo fundó fuera de las murallas de la ciudad, mientras que bajo Luis Felipe había estado incluido dentro del municipio. Les Halles se convirtió en una parte inseparable de París. El aire de la ciudad estaba impregnado con sus aromas. “En París el joven Renoir respiraba a pleno pulmón, lo absorbía por cada poro de su piel”, escribió Jean Renoir. “El aire estaba inundado por los aromas de la ciudad y del mercado, el poderoso olor a cebolla mezclado con el modesto pero penetrante perfume de las lilas. Todo ello era transportado por la brisa ligeramente ácida que compone el aire de París”. (J. Renoir, op. cit., pág. 49). Aquí, fuera de las puertas de la iglesia, estaba el bullicio de ese mundo que se convirtió en el de Renoir desde su infancia, en el que él más tarde se inspiró y donde encontró los modelos para sus cuadros. “Las muchachas del mercado de Les Halles eran parte del paisaje”, recordaba el anciano Renoir, “Los brillantes vestidos de seda se integraban tan bien con las piezas de carne y los montones de calabazas que podrían haber sido trasladados a un salón en el distrito de Faubourg Saint-Germain. Lo primordial era respetar la armonía. Aunque en las ruinas del mercado de Les Halles lo pasé bien, mientras que tal vez en Faubourg Saint-Germain me habría aburrido”. (J. Renoir, op. cit., pág. 102).

Una sensación viva, casi física de sí mismo como parte de la ciudad estaba allí incluso desde su infancia, determinando la futura obra del artista. Sentía la belleza en las estrechas, casi medievales calles de París, en las diferentes y nunca encorsetadas figuras de las vendedoras del mercado... Y sufría por el hecho de que el antiguo París, su París, estaba siendo destruido. Irónicamente, fue durante el periodo de la infancia y juventud de Renoir cuando la ciudad experimentó la mayor reconstrucción y modernización de toda su historia. En 1851, por ejemplo, se inició el nuevo mercado con estructura de acero diseñado por el arquitecto Baltard para sustituir los diferentes pabellones de los viejos Halles. El niño de diez años lo vio con sus propios ojos.

En las décadas de 1850 y 1860, el mapa de la ciudad fue redibujado

siguiendo el gran plan del Barón Haussmann, prefecto de París. Daumier dibujaba parisinos que paseaban tranquilamente por los Campos Elíseos pese a encontrarse bajo constante amenaza de ser aplastados por alguna pesada viga o caer en los hoyos que se abrían bajo sus pies. En ocasiones, cuando los Renoir aún vivían en el Louvre, Auguste iba a cazar con un vecino a los campos próximos a Les Batignolles. Ahora la estación de Saint-Lazare se elevaba en aquel lugar y el aire puro del campo había sido sustituido por el hollín de las locomotoras. Renoir estaba aterrorizado ante los amplios bulevares y la construcción del Grand Palais construido para la Feria Mundial de 1900. Lamentaba que un obús alemán no hubiese destruido la Gran Ópera del arquitecto Charles Garnier y le afligía que el restaurador Viollet-le-Duc hubiese despejado Notre-Dame de los diferentes edificios que la habían rodeado durante siglos. Consideraba que Viollet-le-Duc había causado mayor daño arquitectónico a París que los bombardeos alemanes y todas las guerras y revoluciones precedentes. Finalmente, en 1854, la amenaza de destrucción de las casas viejas del interior del Louvre se hizo realidad y la familia optó por trasladarse a otro barrio antiguo de París: Marais, que a partir de ese momento entró a formar parte del universo de Renoir. En 1858, Auguste Renoir cumplió diecisiete años y dejó el taller de los Lévy. En las grandes empresas se estaban introduciendo métodos mecánicos para reproducir diseños en porcelana y la familia Lévy había tenido que abandonar el negocio.



Auguste Renoir, Mujer con abanico, 1881. Óleo sobre lienzo,
Instituto de Arte Sterling y Francine Clark, Williamstown,
Massachusetts.



Auguste Renoir, Retrato de una modelo, o Margot Legrand, 1878.
Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm, Museo de Orsay, París.

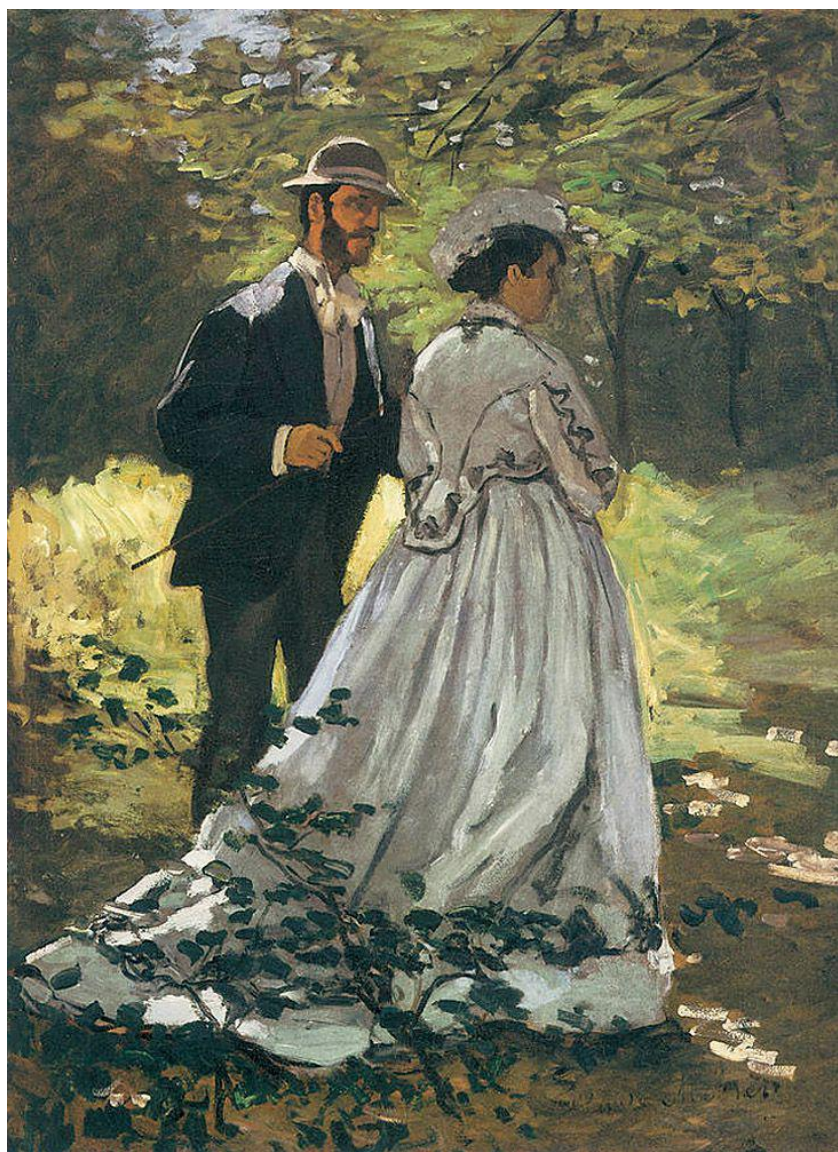
Pero en este momento Auguste ya asociaba la idea de trabajo sólo con la pintura. Decorar abanicos era un buen trabajo: podía representar fêtes galantes con el espíritu de sus queridos Watteau, Boucher y Fragonard. Sin embargo y por fortuna, en algún lugar cercano a Les Halles, Renoir oyó que se necesitaba un artista para

pintar las paredes de un café. Consiguió el trabajo, en Rue Dauphine, a pesar de que su complexión delgada y joven despertó desconfianza al principio. Toda la familia del propietario contemplaba fascinada lo que casi parecía un espectáculo circense: el artista subía y bajaba del andamiaje tan rápido como una ardilla. Posteriormente, Renoir comentaría a Jean que resultaba muy difícil pintar si no se podía retroceder cierta distancia para observar lo que se ha hecho. Este encargo le permitió saborear la alegría de trabajar sobre la gran superficie de una pared y tal vez le infundió de por vida el ansia de la pintura monumental que nunca consiguió satisfacer. Lo cierto es que en esta misma época fue invitado por el arquitecto que construía el Folies-Bergère para pintar el comedor del restaurante, pero rechazó la idea por las numerosas dificultades técnicas y prácticas que entrañaba.

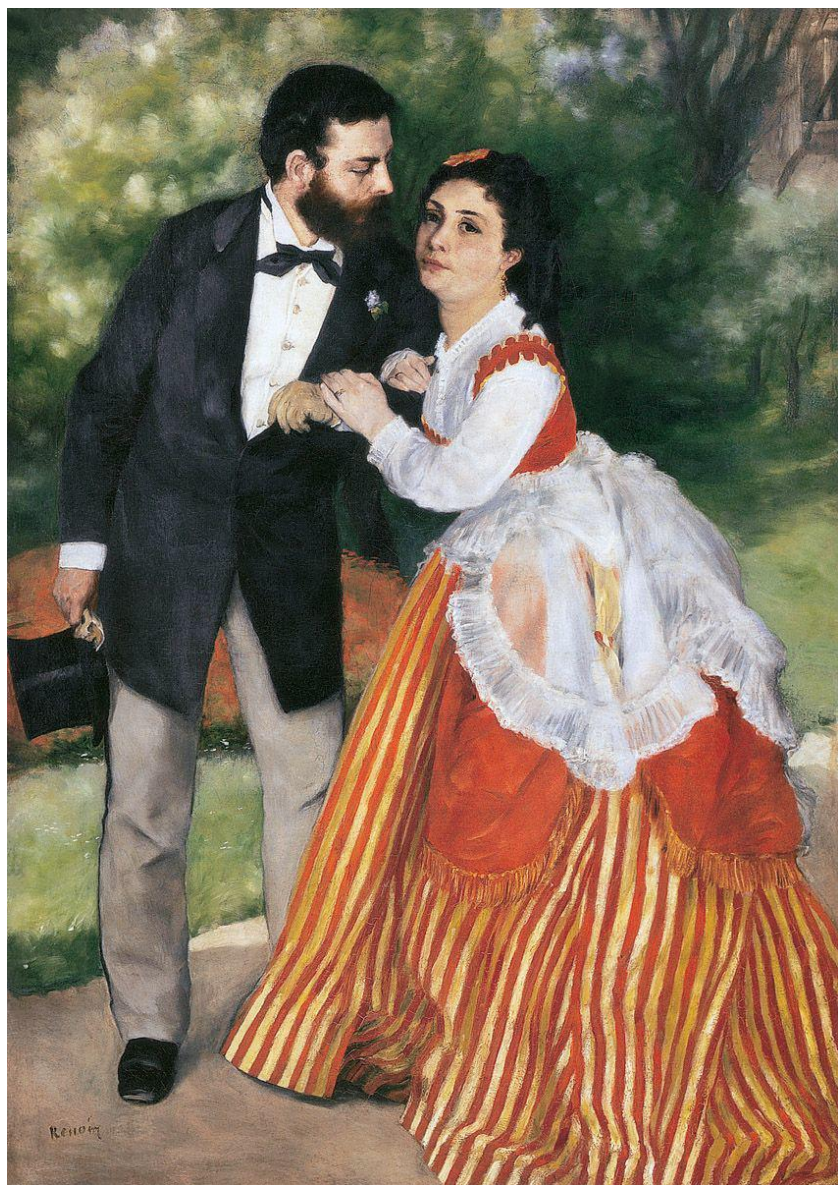
Durante un tiempo, probablemente en 1859, Renoir trabajó para un tal señor Gilbert en Rue du Bac pintando pantallas que servían como imágenes religiosas portátiles para misioneros. En esta época compró todo lo que necesitaba para trabajar profesionalmente en óleo y realizó sus primeros retratos. Los archivos del Louvre contienen un permiso expedido a Renoir en 1861 para copiar cuadros en el museo. Finalmente y tras pasar los exámenes de admisión entró, en 1862, a la Escuela de Bellas Artes, al mismo tiempo que tomaba clases en el estudio independiente del instructor Charles Gleyre, uno de los profesores de la Escuela de Bellas Artes. Este hecho abrió un nuevo capítulo en la vida del artista. Renoir residía cerca del estudio de Gleyre, en la orilla izquierda del río, otro de los rincones de París que hizo suyo. En la Escuela de Bellas Artes no había un delineante mejor y quizá tampoco nadie más habilidoso en composición. A pesar de que posteriormente los críticos recriminaron a los impresionistas, Renoir incluido, por su supuesta incapacidad para dibujar (aunque fueron ellos mismos quienes relegaron la enseñanza academicista a un segundo plano en su práctica pictórica), en la obra de todos ellos es palpable una mirada atenta y una total maestría en el dibujo, modelado de formas y composición, en lo que siempre se esforzaron. El segundo gran acontecimiento en la vida de Renoir, tal vez incluso el más importante, fue su encuentro en el estudio de Gleyre con los que se convertirían en sus mejores amigos para el resto de sus días y con quienes compartiría sus ideas sobre el arte. Allí Renoir reparó

enseguida en un joven alto “con la elegancia de quien deja que su criado elija la ropa que combina mejor con sus botas”, (J. Renoir, op. cit., pág. 115). “Por tu forma de dibujar”, replicó Bazille. “creo que eres alguien”. (J. Renoir, op. cit., pág. 115). El aspecto de Claude Monet en el estudio de Gleyre no pasaba desapercibido. Este joven de Normandía parecía un aristócrata a pesar de que raras veces tenía una moneda en su bolsillo. Inquietaba a sus compañeros-alumnos, llamándolos despectivamente *épiciers* (tenderos). Su osadía y confianza en sí mismo, el estilo libre de su pintura y su modo de hablar a la gente con total libertad hicieron de Claude Monet el líder indiscutible del grupo. En los retratos de Renoir, Monet aparece trabajando al aire libre, leyendo un periódico o posando expresamente. Renoir conseguiría transmitir con su obra el encanto de esta personalidad independiente. Mientras eran alumnos de Gleyre, el grupo solía reunirse en la *Closerie des Lilas*. El café continuó siendo uno de los lugares preferidos por los artistas hasta mediados del siglo XX. Los veinteañeros Bazille, Renoir, Monet y Sisley discutían acaloradamente sobre el nuevo renacimiento en el que ellos iban a tomar parte. Allí se les unió Camille Pissarro, que no era alumno de Gleyre.

Venía con Bazille, a quien había conocido en el estudio de Manet. “Nativo de las Antillas, hablaba despacio, con un acento ligeramente rítmico”, escribió Jean según lo que le había contado su padre. “Vestía con descuido, pero meditaba sus palabras profundamente. Estaba destinado a convertirse en el teórico de la nueva escuela”. En sus acalorados debates rechazaban a todas las autoridades del arte clásico con el extremismo de la juventud. Incluso hubo quien sugirió quemar el Louvre, lo que no impidió en lo más mínimo, según afirmaba el anciano Renoir, que se aplicasen en las clases de Gleyre. Como suele suceder, las pasiones artísticas de Renoir cambiaron con la edad, aunque desde su infancia, el Louvre siempre fue para él algo inexpugnable. “Es en el museo donde la gente aprende a pintar”, afirmaba. “A menudo discutía sobre esto con algunos de mis amigos, que levantaban contra mí su absoluta preferencia por trabajar al aire libre, en la naturaleza. Menospreciaban a Corot por repasar sus paisajes en el estudio”. (A. André, op. cit., pág. 34).



Claude Monet, Boceto del cuadro El paseo, Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.



Auguste Renoir, Alfred Sisley y su esposa (La pareja), 1868. Óleo sobre lienzo, 106 x 74 cm, Museo Wallraf-Richartz, Colonia.



Auguste Renoir, El paseo, 1870. Óleo sobre lienzo, 81.3 x 64.8 cm, Museo J. Paul Getty, Malibu, California.

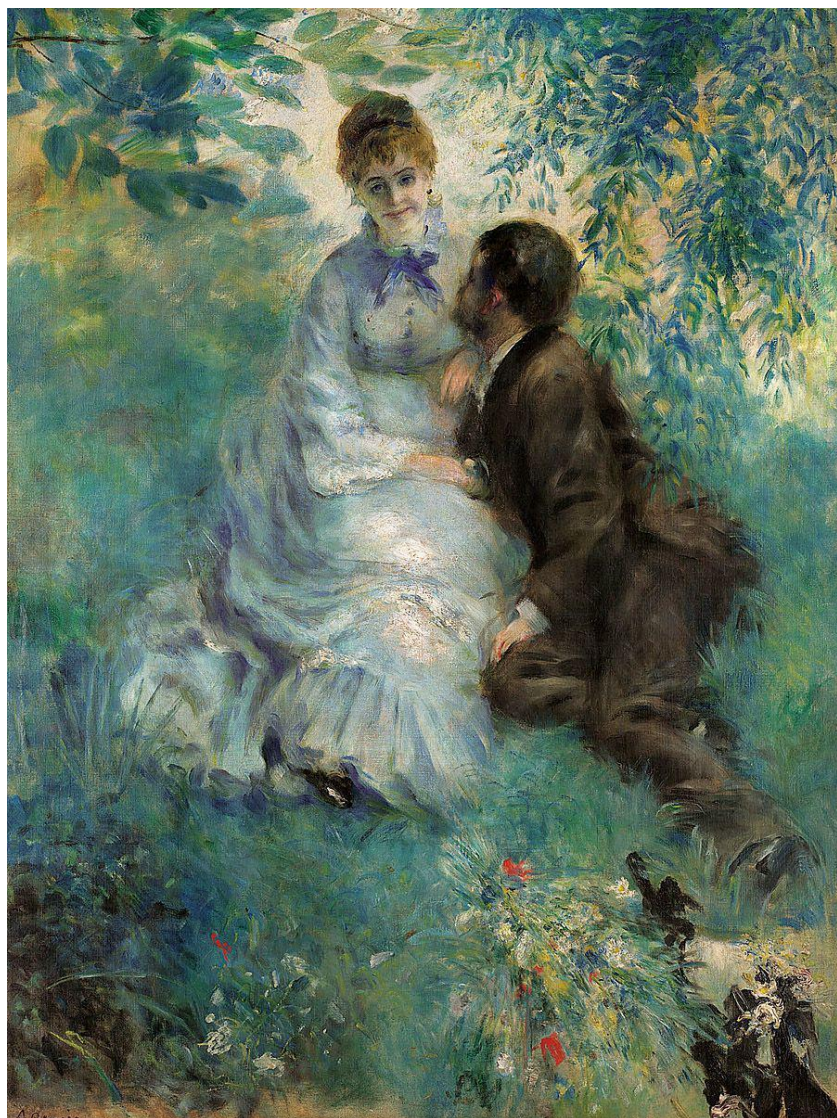
Mucho después, cuando ya era un artista maduro, Renoir tuvo la oportunidad de ver a Rembrandt en Holanda, a Velázquez, Goya y El Greco en España y a Rafael en Italia. El encuentro con cada uno de los antiguos maestros supuso una enorme alegría para él: “Es

necesario captar de cada maestro la satisfacción que quería transmitir... Cada uno canta su propia canción, si tiene voz. Cuando digo que la gente aprende a pintar en el Louvre, no me refiero a que se deba raspar el barniz de los cuadros para descubrir sus secretos y rehacer las obras de Rubens o Rafael. Hemos de pintar cuadros de nuestra época, pero es en el museo donde se adquiere el gusto por la pintura que la naturaleza por sí sola no puede proporcionar". (A. André, op. cit., pág. 36). En aquella época en que se reunían en la Closerie des Lilas, Renoir vivía y respiraba ideas de un nuevo tipo de arte, pero su inspiración surgía del Louvre. "Para mí, en la era de Gleyre, el Louvre fue Delacroix", confesó a Jean (J. Renoir, op. cit., pág. 113).

Probablemente, en la pintura de Delacroix Renoir vio algún aspecto afín, algo especialmente cercano a sí mismo. Indudablemente era el color, como le sucedía a todos sus amigos, pero tal vez él sentía más intensamente que los demás esa fuerza elemental en la pintura, ese flujo impetuoso del color, que le fascinaba. Incluso en Camille Corot con su moderado uso del color, Renoir disfrutó de algo que no todos advirtieron: "Père Corot decía: "Cuando pinto, quiero ser una bestia"... pertenezco un poco a la escuela de Père Corot". (A. André, op. cit., pág. 21). En la biografía de Rendir, el periodo entre 1863 y 1874 puede llamarse "la década del plein-air", ya que fue entonces cuando los futuros impresionistas llegaron a dominar su pintura "al aire libre". Renoir seguía con problemas económicos ya que la vida en París no era fácil, pero tenía amigos. Sin casa propia permanente en París, en ocasiones vivió con Monet y otras con Sisley. Bazille, con una economía más desahogada que los demás, no abandonó a Renoir, Monet ni a Sisley. Era quien pagaba el alquiler del estudio cuando todos trabajaban juntos.

En 1867, Bazille escribió a su madre sobre el placer que le suponía tener de invitados a artistas tan talentosos como Monet y Renoir. El propio Renoir, aún sin familia no se sentía deprimido por carecer de un lugar propio. Posteriormente comentaría a Jean cómo él y Claude Monet vivían a base de alubias. Hablaba de la maravillosa sensación de ligereza que le producía no tener propiedades y ser capaz de vivir sin preocupaciones ni responsabilidades, "con las manos en los bolsillos" (J. Renoir, pág. 228), capaz de salir en cualquier momento a buscar un tema en algún lugar del campo

donde, por supuesto, vivir resultaba más económico. “Se ha de estar siempre preparado para partir en busca de un motivo”, aseguró a Jean. “Sin equipaje. Un cepillo de dientes y una pastilla de jabón”. (J. Renoir, pág. 227).

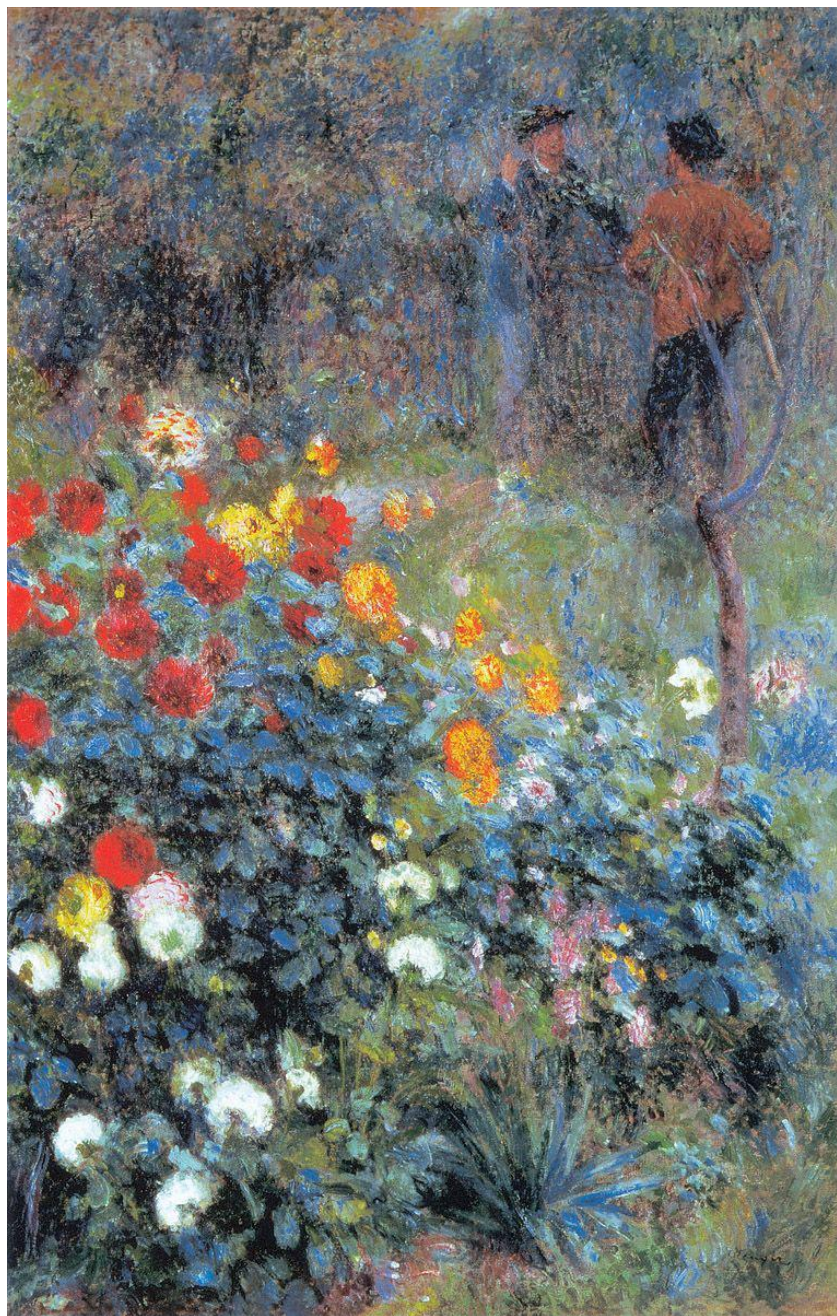


Auguste Renoir, Los amantes, c.1875. Óleo sobre lienzo,

130 x 175 cm, Národní Galerie, Praga.



Auguste Renoir, Bajo el árbol en el Moulin de la Galette, 1875. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.



Auguste Renoir, Jardín en la rue Cortot, Montmartre, 1876. Óleo

sobre lienzo, 97.5 x 151.6 cm, Museo de Arte Carnegie, Pittsburg.

Los desplazamientos geográficos de Renoir en aquella época no fueron especialmente amplios ya que no tenía dinero para viajar lejos; pero había suficientes motivos atractivos en los alrededores de París. Además, en ellos se había desarrollado la escuela Barbizon, y Renoir y sus amigos se sentían sus sucesores directos como pintores paisajistas. “Rousseau me impresionó, Daubigny también”, recordaba el anciano Renoir. “Inmediatamente entendí lo grande que era Corot. Nunca envejecerá porque no está sujeto a la moda, al igual que Vermeer van Delft. Yo detestaba a Millet. Sus sentimentales campesinos me parecían actores disfrazados. Mi pasión era Díaz, que fue un ejemplo para mí; me dije que si algún día llegaba a ser artista, me gustaría pintar como él, y que tal vez sería capaz de hacerlo. Me encanta la sensación de humedad en el paisaje del bosque. Y con Díaz se percibe el aroma de los hongos, las hojas que se pudren y el musgo. Sus cuadros me recuerdan a los paseos con mi madre por los bosques de Louveciennes y Marly”. (J. Renoir, op. cit., pág. 81). El bosque de Fontainebleau era una fuente inagotable de temas. Renoir y sus amigos descubrieron allí sus lugares favoritos. A veces se quedaban en Chailly-en-Bière, alojados en el hostel du Cheval Blanc regentado por Père Paillard; con más frecuencia aún, lo hacían en su querida Marlotte, con Madame Mallet, o en la posada de Mère Anthony. Salían a pintar todos juntos: Monet, Bazille, Sisley, Pissarro y Renoir. A menudo les acompañaba Edmond Renoir. Junto con Sisley y el artista Jules Le Cœur, Renoir recorría el bosque de Fontainebleau, llegando hasta el Château de Courances que aparecía entre los árboles como un fantasma del elegante siglo XVIII que tanto le atraía.

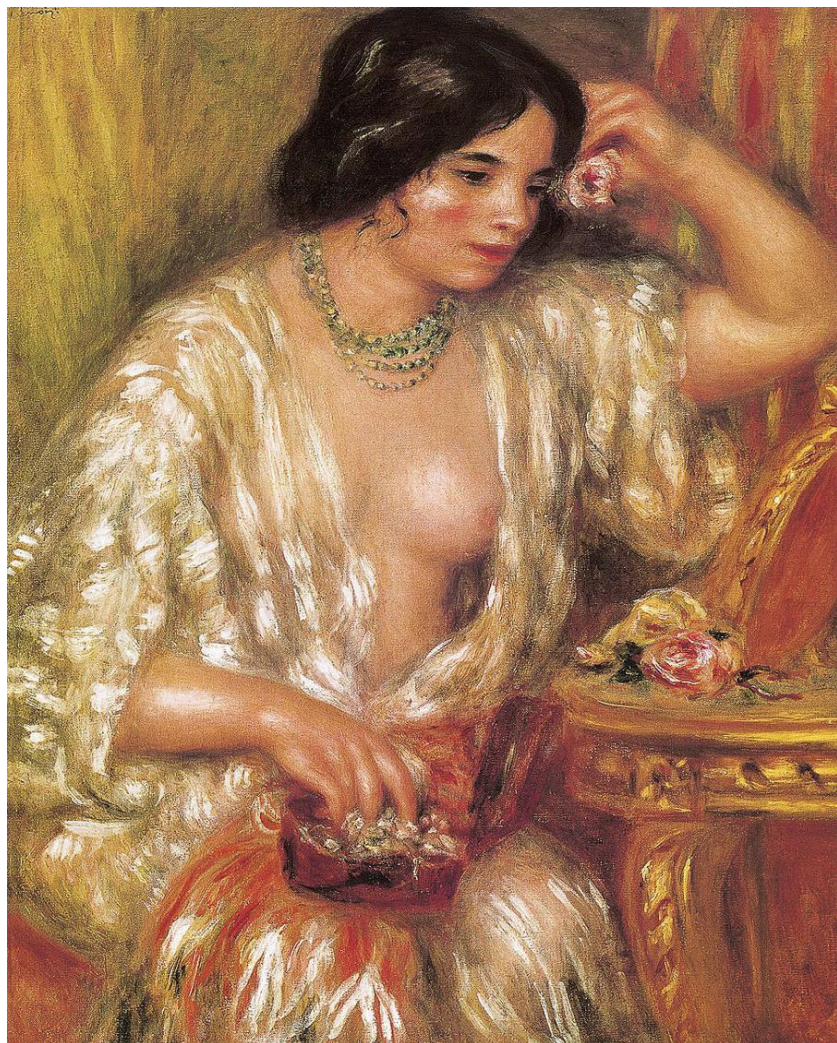
A finales de la década de 1860, Renoir pintó los paisajes de los alrededores de Ville-d'Avray, donde sus padres se habían instalado. Corot había pintado en esos mismos lugares, lo que les hacía más atractivos a los ojos de Renoir. Pero también en París se podían encontrar bellos temas al aire libre: Monet y Renoir se extasiaron pintando el Sena, cerca del puente de Chatou, donde, en La Grenouillère, entre numerosas pequeñas islas, Alphonse Fournaise abrió el restaurante que se convertiría en uno de los lugares

preferidos por los futuros impresionistas. Fournaise solía rechazar el dinero de Renoir. “Nos has dejado este paisaje”, comentó en cierta ocasión. “Le advierto que nadie lo querrá”, replicó el artista. “¿Qué más da, si es bonito? Además necesito algo con lo que tapar las manchas de humedad de la pared”, respondió Fournaise (J. Renoir, op. cit. pág. 225). Renoir comentó a Jean que había sido allí, en la posada de Fournaise, donde había conocido a Guy de Maupassant. El pintor y el escritor vivían en el mismo mundo; les importaba el mismo tema: la vida contemporánea. Pero percibían ese mundo de un modo bastante diferente. “Renoir afirmó del escritor: “¡Lo ve todo de color negro!” Y éste decía del pintor: “¡Lo ve todo de color rosa!” Su percepción coincidía en una cosa. “¡Maupassant está loco!” decía Renoir. “¡Renoir está loco!” afirmaba Maupassant”. (J. Renoir, op. cit., pág. 225). Otro ejemplo más de que con frecuencia un escritor y un artista ven las cosas con diferentes ojos: en 1863 los hermanos Goncourt mencionaron en su diario la rudeza y falta de buen gusto al pintar la sala principal de la posada de Marlotte, así como el público extremadamente dudoso que allí se congregaba; hacia 1866 Renoir pintó la misma posada en el llamativo cuadro Posada de Mère Anthony. La escena recreada por Renoir sobre un gran lienzo, de unos dos metros de longitud, no era invención suya: era lo que sucedía cuando todos se juntaban en Marlotte. “En el cuadro sobre la posada de Mère Anthony”, afirma Jean Renoir, “se puede reconocer a Sisley, que está de pie, y Pissarro que se encuentra de espaldas. El personaje cuidadosamente afeitado es Frank Lamy; al fondo de la escena y vuelta de espaldas se encuentra Madame Anthony, mientras que a la izquierda en primer plano aparece la camarera, Nana. El caniche mestizo tumbado en el suelo se llamaba Toto. Perdió una pata trasera en un accidente de carruaje. Mi padre intentó hacerle una pata de madera, pero no le iba bien. Toto se arreglaba perfectamente con tres patas”. (J. Renoir, op. cit., pág. 140). A partir de este momento, los amigos de Renoir se convirtieron en elemento habitual de todos sus cuadros. El esquema cromático de sus obras aún no tenía la luminosidad impresionista. Recuerda más los tonos bituminosos de Courbet o los matices tostados en los retratos grupales de Fantin-Latour que los hacen parecer fotografías del siglo XIX. Aunque la construcción del cuadro es extraordinaria: las figuras de la camarera y del caballero que está sentado se encuentran frente al espectador, cortadas por el borde vertical del lienzo, los personajes dispuestos casi en

semicírculo crean la sensación de un espacio real. Es algo que Renoir logró con veinticinco años, dos antes de que Manet realizase su Almuerzo en el estudio. En este periodo, Renoir realizó numerosos retratos. Fue entonces cuando más pintó a Monet y Sisley, realizando el retrato de Sisley con su esposa, además de otro de William Sisley, el padre del artista. Renoir y Bazille se retrataron mutuamente en el estudio que compartían. Renoir también pintó al artista Jules Le Cœur, con quien trabó amistad y a cuya casa de Marlotte acudía con frecuencia. Los investigadores de la obra de Renoir sostienen que es Le Cœur, y no Sisley, quien aparece de pie en Posada de Mère Anthony. Gracias a Le Cœur, Renoir empezó a recibir encargos de retratos, que se convirtieron en su principal fuente de ingresos y, lo que es más importante, con la implicación indirecta de Le Cœur, Renoir consiguió su primera musa: Lise Tréhot, hermana de la amiga de Le Cœur, que se convirtió en novia de Renoir. Pero Lise no sólo fue importante por posar para Renoir entre 1865 y 1872, sino porque sería la primera modelo de ese mundo renoiresco creado por el artista. Una jovencísima Lise aparece bordando en 1866, lo que en cierto modo recuerda a las modelos de Vermeer, de quien Renoir fue admirador. El rostro y la figura de Lise, muy lejos de los cánones clásicos, inspiraron al artista para crear cuadros con el espíritu de otro de sus ídolos, Gustave Courbet. En 1867, Diana cazadora apareció con un arco en su mano y un ciervo muerto a sus pies. Renoir demostró una vez más su facilidad para hacer lo que Gleyre le había enseñado. Al mismo tiempo, su modo de pintar suave y pastoso, aplicando el óleo con espátula, y la admiración de las formas de una mujer bien dotada recuerdan a Mademoiselles de Courbet, que tanto impactó en el París de su época. Esta Diana, sin embargo, realmente joven, con los ojos bajos y movimientos elegantemente suaves, ya pertenece al mundo de Renoir.



Auguste Renoir, *Mujer de Argelia*, 1870. Galería Nacional de Arte, Washington, D. C.



Auguste Renoir, Gabrielle con joyas, 1910. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, Colección privada, Ginebra.



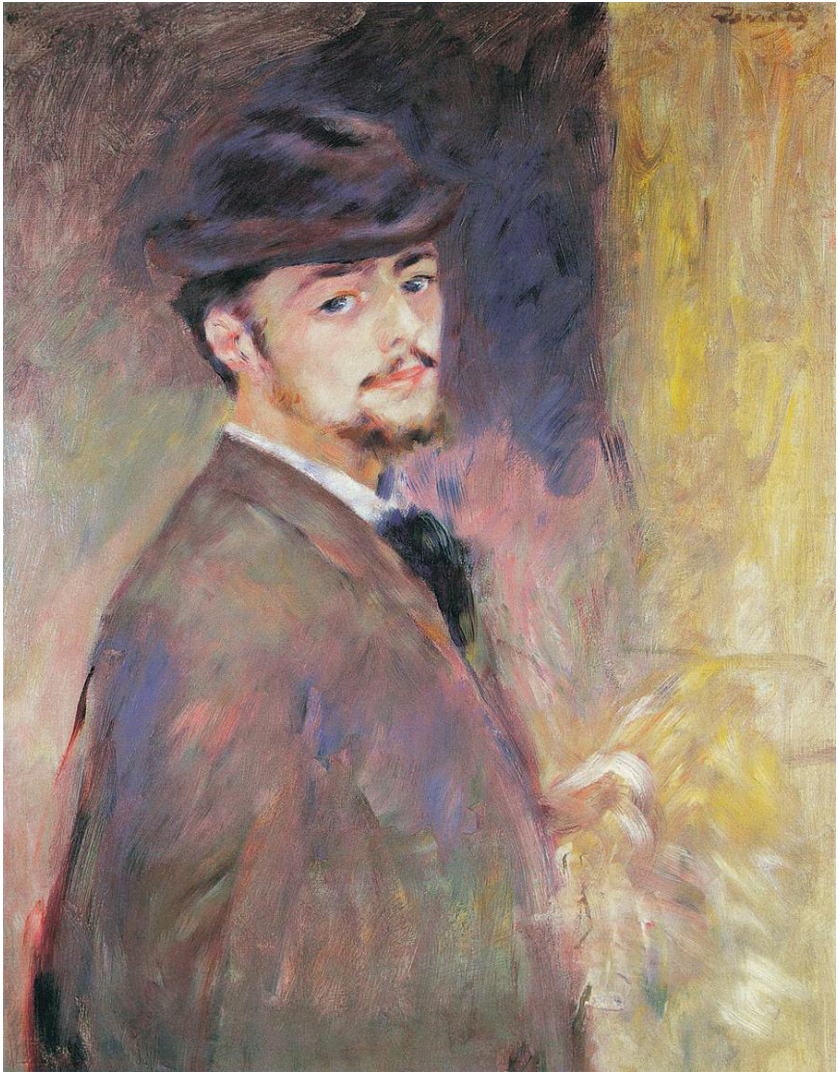
Auguste Renoir, *Parisienses vestidas de argelinas*, Montmartre, 1872. Óleo sobre lienzo, 156 x 128.8 cm, Colección Matsukata, Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio.

De ese mismo año, 1867, data *Lise con sombrilla*. Este cuadro al aire libre, con una ligera sombra en la cara y el tono rosado del cuerpo brillando a través del delicado tejido, tiene algo en común con las obras de Bazille *Reunión familiar* y Monet *Mujeres en el*

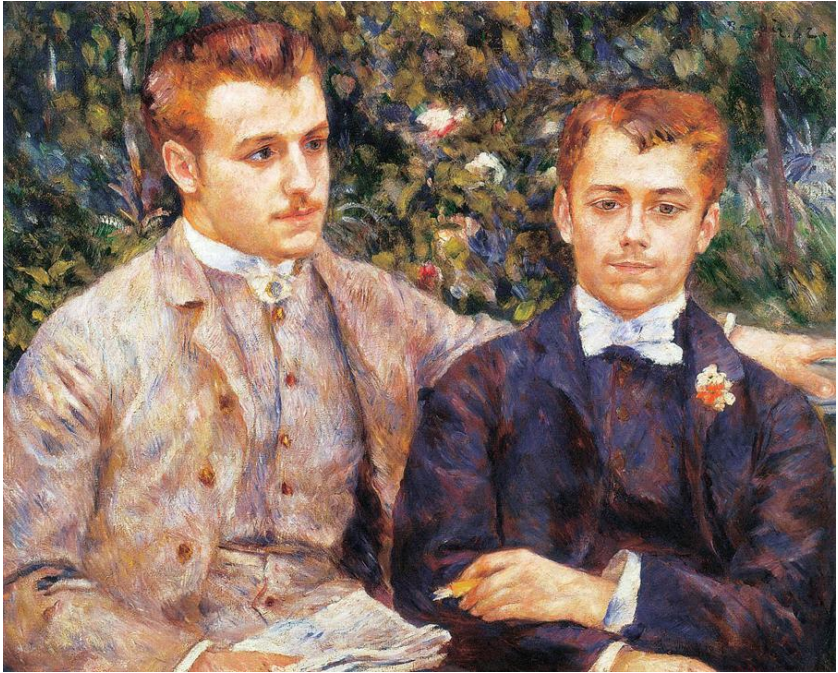
jardín, presagiando la pintura impresionista que explotaría en sus lienzos tres o cuatro años más tarde. Para Renoir, en aquel momento la cara de Lise Tréhot se convirtió en el prototipo de la belleza femenina. Tal vez por eso los eruditos consideran que la mujer del retrato de los Sisley también es en realidad Lise, quien en 1870 apareció en el siguiente lienzo de gran tamaño, como una bañista con un perro. La pose clásica de la Afrodita de Cnidos, obra de Praxíteles (las modelos frecuentemente posaban así en la escuela academicista) no oculta, sino que acentúa notablemente la llamativa singularidad de su cara, su exuberante cabello oscuro y las formas de su cuerpo, en cierto modo gruesas. Mientras tanto, el pequeño y deslucido perro se entromete en el mundo clásico como un detalle vivo y familiar que la pintura de Renoir ve como una representación teatral. Tal vez Renoir tenía potencial como director de teatro, algo que él mismo tampoco supo, porque sus cuadros posteriores parecen surgir de escenas de la vida. Fue en su juventud, sin embargo, durante el periodo en el que su principal y única actriz era Lise, cuando plasmó en sus lienzos las enseñanzas de todos sus profesores en arte, desde la Grecia clásica hasta la era moderna.

La apoteosis de este periodo llegó con los cuadros en la línea de Eugène Delacroix, algo que resulta comprensible, ya que fue la meditación sobre su cuadro lo que permitió a la generación de Renoir asimilar los logros de sus antecesores en el contexto del color. En la década de 1860, Manet también sucumbió a la tentación de los motivos románticos del repertorio de Delacroix: se conserva una acuarela en la que representa una odalisca con traje oriental. En 1870 Renoir pintó *Mujer de Argel*. Para ello vistió a Lise con brocados orientales y seda sobre los que brillaba un bordado dorado. Adornó su espléndido cabello negro con plumas anaranjadas y la rodeó de magníficas alfombras. En 1872, ella se casó con el arquitecto Georges Brière de l'Isle, amigo de Le Cœur. Cuando se despidieron, Renoir le regaló a Lise un retrato que había hecho de ella en el que estaba envuelta en un chal blanco. En esta ocasión, los enormes ojos oscuros de la modelo, el chal de encaje, la pequeña mancha de rojo en la gama de negro, blanco y verde oliva del retrato recuerdan a la pintura de Goya. No sería exagerado decir que Lise fue determinante para el éxito de Renoir. Expuso en el Salón varias veces al finalizar la década de 1860 y empezar la de 1870. Aunque ya en 1864, antes de conocer a Lise, uno de sus

cuadros había sido aceptado para el Salón en el Grand Palais. El título era Esmeralda bailando con su cabra. Inmediatamente después del cierre de la exposición, Renoir lo destruyó.



Auguste Renoir, Autorretrato, c.1876. Óleo sobre lienzo, 70.8 x 54.6 cm, Museo de Arte Fogg, Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts.



Auguste Renoir, Retrato de Charles y Georges Durand-Ruel, 1882.
Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, Colección Durand-Ruel, Paris.



Auguste Renoir, El palco, 1874. Óleo sobre lienzo, 80 x 63.5 cm, Instituto Courtauld de la Galería de Arte, Londres.



Auguste Renoir, Baile en Le Moulin de la Galette, Montmartre, 1876. Óleo sobre lienzo, 131 x 175 cm, Museo de Orsay, París.

Al año siguiente, 1865, el Salón aceptó un paisaje y su Retrato de William Sisley. Renoir no despreciaba el Salón en absoluto. Cuando ya era viejo le aseguró a Albert André: “Nunca quise presentarme como un mártir y si no hubiesen rechazado mis cuadros en el Salón, habría seguido enviándolos encantado”. (A. André, op. cit., pág. 33). No obstante, en el periodo en cuestión fue menos rechazado que los demás. En 1867, el jurado del Salón rechazó su Diana cazadora, siendo aceptados Lise con parasol en 1868, Verano en 1869, y Bañista con perrito de aguas y Mujer de Argel en 1870. El 18 de julio de 1870, la normalidad se vio interrumpida cuando Francia declaró la guerra a Prusia. La idea de una guerra resultaba extraña para Renoir, pero estaba obligado a presentarse en el centro de movilización en el Hôtel des Invalides, donde se le declaró apto para servicio. El príncipe Bibesco, quien le había sido presentado por su amigo, el arquitecto Charles Le Coeur, se ofreció para conseguirle un puesto entre el personal del General, a quien él mismo estaba sirviendo. Renoir rechazó la oferta. Posteriormente le

explicaría a Jean: “Me aterran las explosiones, pero no podría soportar la idea de que alguien luchara en mi puesto mientras yo estaba ocupado pintando con el General Barrail. Si ese alguien hubiese muerto, no habría podido dormir durante el resto de mi vida. Informé a Bibesco que mi puesto estaba allá donde el destino decidiera”. (J. Renoir, op. cit., pág. 149). El destino decidió que Renoir, que no sabía nada sobre caballos, fuese enviado a la caballería. Se trasladó a Burdeos y después a Tarbes. El capitán de caballería (donde se encontraba el pintor) estaba muy complacido con sus logros: “Renoir se entiende estupendamente con los caballos. Les deja hacer lo que quieran y éstos terminan haciendo lo que él quería que hiciesen”. (J. Renoir, op. cit., pág. 150). A la hija del capitán le interesaba la pintura. Renoir le dio clases y al mismo tiempo pintó retratos de ella. Sin embargo, este episodio terminó tristemente: Renoir cayó gravemente enfermo y los médicos del hospital de Burdeos apenas pudieron salvarle la vida. En marzo de 1871, fue desmovilizado y regresó a París, al barrio Latino, donde antes de la Guerra había alquilado un apartamento junto con Bazille, y más tarde con el músico Edmond Maître, que era otro apasionado de la pintura. Fue allí donde supo que Bazille había muerto, un golpe que le afectó más profundamente que la propia guerra. La historia del Renoir con los caballos continuó en su pintura. En 1872 realizó *Jinetes en el bosque* de Boulogne. La mujer que posó para la magnífica obra *Amazona* fue Madame Darras, esposa del capitán Darras, a quien Renoir había conocido a través de Le Cœur, cuyo hijo aparece sobre el pony. Sin embargo, el protagonista indiscutible de este cuadro es el corcel de la mujer. Renoir ya nunca volvería a pintar caballos.

Las enormes dimensiones del cuadro, cada lado del lienzo es de unos dos metros y medio, lo convierten en una obra monumental, que recuerda irremediabilmente al *Retrato de Count Potocki* de David. Renoir comentó a Ambroise Vollard que había realizado este cuadro en el gran recibidor de la Escuela Militar, gracias al capitán Darras. El cuadro cuenta con dos aspectos puramente renoirescos. Primero, Renoir no se pudo resistir al encanto de una parisina “con piel de porcelana”, la elegancia del velo negro y la rosa sobre el traje negro. Por otra parte, la paleta, bastante clara armonizaba las figuras del plano principal con el paisaje. Se echa de menos el sol deslumbrante y los reflejos rojos sobre el agua, pero la suavidad de

los árboles dorados al fondo y la superficie en calma del lago ponen de manifiesto la máxima proclamada por los futuros impresionistas: no es necesario viajar lejos para captar la naturaleza viva; existe en el mismo corazón de París: todo lo que el artista tiene que hacer es quitarse esos anteojos marrón dorado con los que las pinturas de los museos le enseñaron a ver la naturaleza. Renoir ha dado el primer paso en esa dirección: su pintura conservaba aún un tono cálido generalizado. Posteriormente, sin embargo, los acontecimientos se sucedieron rápidamente. El cuadro fue rechazado por el Salón. Fue expuesto en el Salón de los Rechazados organizado en 1873 detrás del Grand Palais, lo que probablemente afectó a las esperanzas de Renoir de lograr un compromiso que le permitiera exponer en el Salón oficial. Finalmente, la asociación de artistas con la que Bazille y Pissarro soñaban a finales de la década de 1860 había llegado. Los organizadores habían conseguido reunir a veintinueve artistas que presentaron 165 obras.



Auguste Renoir, Platanal, 1881. Óleo sobre lienzo, 50 x 71 cm,
Museo de Orsay, París.



Auguste Renoir, Flores en un jarrón, 1915. Óleo sobre lienzo, 81.3 x 61.5 cm, Galería Nacional de Arte, Washington D.C.

Edmond Renoir fue el responsable de realizar el catálogo, y por ello, indirectamente, de que Louis Leroy, crítico del diario *Le Charivari*, acuñase el término despectivo “Impresionismo”. Edmond pidió a

Claude Monet que cambiase el aburrido título que había dado a uno de sus paisajes, que terminó llamándose Impresión. Incluso siendo anciano, Renoir lo recordaba con amargura: “¡Lo único que conseguimos con aquella exposición fue la etiqueta ‘Impresionismo’ que detesto!” (J. Renoir, op. cit., pág. 173). A pesar de que la mayor parte de los críticos en Europa y América habían ridiculizado la exposición, tachándola de cómica y proclamando que los artistas habían declarado la guerra a la belleza, tuvo una importante respuesta. No resultó un éxito comercial, pero la imagen de cada uno de los impresionistas empezó a tomar forma en la mente de los visitantes. Renoir expuso seis óleos y un pastel.

Llamó la atención del público el gran tamaño de los lienzos: Bailarina, Parisina (o Mujer de azul), para el que había posado Henriette Henriot, actriz del Teatro Odéon, y El palco (que también se llamó L'Avant-scène). A partir de los recuerdos de su padre, Jean Renoir describió cómo el público había recibido las obras de los impresionistas: “acudieron a la exposición para divertirse. Ante los personajes creados por Degas, Cézanne, e incluso ante las encantadoras muchachas de Renoir los espectadores apenas podían contener su enfado. El palco causó especial indignación. “¡Vaya esperpentos! ¿De dónde sacó a sus modelos?” ¡Y eran mi tío y la encantadora Nini!” (J. Renoir, op. cit., pág. 173). En sus memorias, Georges Rivière nos cuenta que entre 1874 y 1880, la modelo habitual de Renoir era la bella rubia Nini, una muchacha seria y modesta. En el cuadro en cuestión se convirtió en el arquetipo del retrato de Renoir: sin aludir a su posición social, a su carácter o a su estado de ánimo; tan sólo la delicia de la piel de porcelana, labios ligeramente trazados y un vestido elegante: el encanto pasajero de la parisina. “Renoir tiene un gran futuro ante sí”, escribió Burty. “Su Avant-scène, especialmente a la luz, alcanza un encanto absoluto. La cara empolvada y serena de la dama con guantes blancos, que sujeta unos anteojos con una mano mientras apoya la otra sobre un pañuelo de muselina y el hombre con la cabeza y el cuerpo echados hacia atrás son elementos pictóricos dignos de atención y elogio” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 289). Por primera vez en su pintura, una ola de color claro, armonioso y sin sobriedad irrumpe en el lienzo de Renoir en sintonía con una composición comparable a las lecciones de los maestros clásicos.

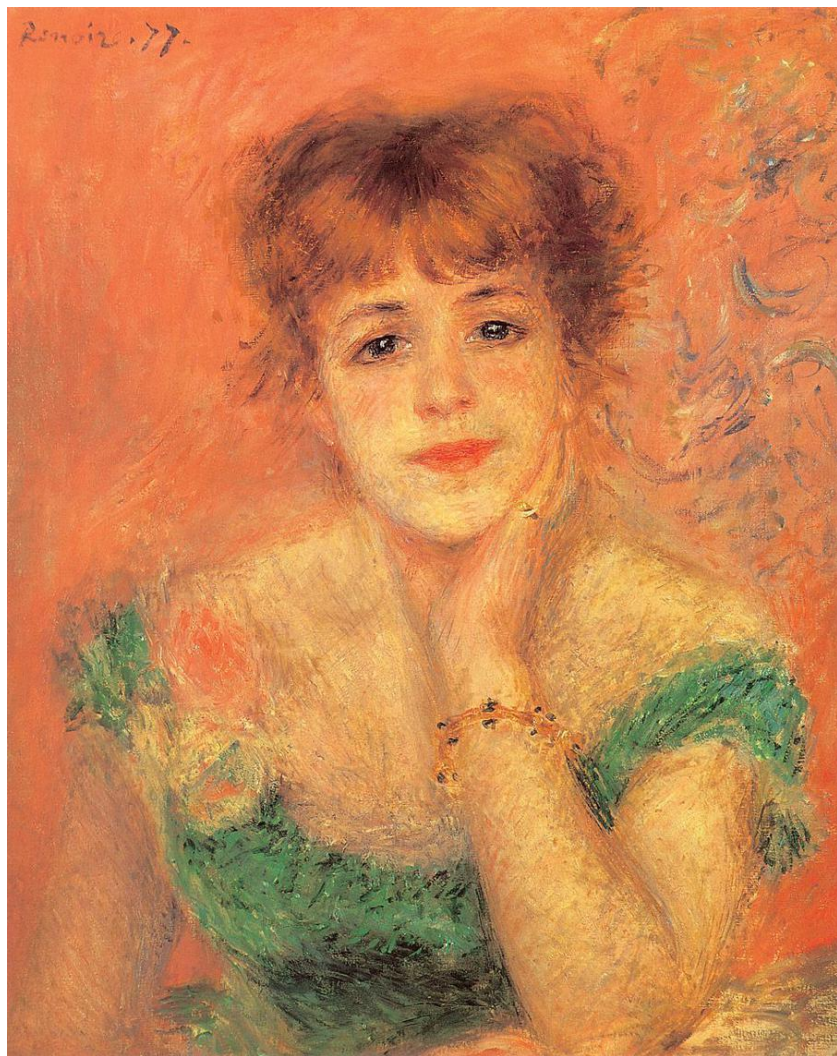
Las estructuras diagonales en la construcción estrictamente piramidal no destacan de inmediato, ocultas por las grandes figuras que se acercan al espectador. El palco recuerda al Balcón de Manet y vagamente a las composiciones de Caravaggio. Renoir absorbía ideas e influencias para después seguir su propio camino; ya en 1870, el crítico Arsène Houssaye reconoció esas cualidades en él: “Gleyre, su profesor, debe estar muy sorprendido de tener un hijo pródigo como él, que se ríe de todas las normas, atreviéndose a hacer las cosas a su manera. Pero Gleyre es un artista demasiado grande y sabe reconocer el arte como quiera que éste se exprese” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 283).



Auguste Renoir, La actriz Jeanne Samary, 1878. Óleo sobre lienzo,
54 x 46 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.



Auguste Renoir, La parisiense o Mujer de azul, 1874. Óleo sobre lienzo, 160 x 106 cm, Museo Nacional y Galería, Cardiff, Gales.



Auguste Renoir, Retrato de la actriz Jeanne Samary, 1877. Óleo sobre lienzo, 54 x 46 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

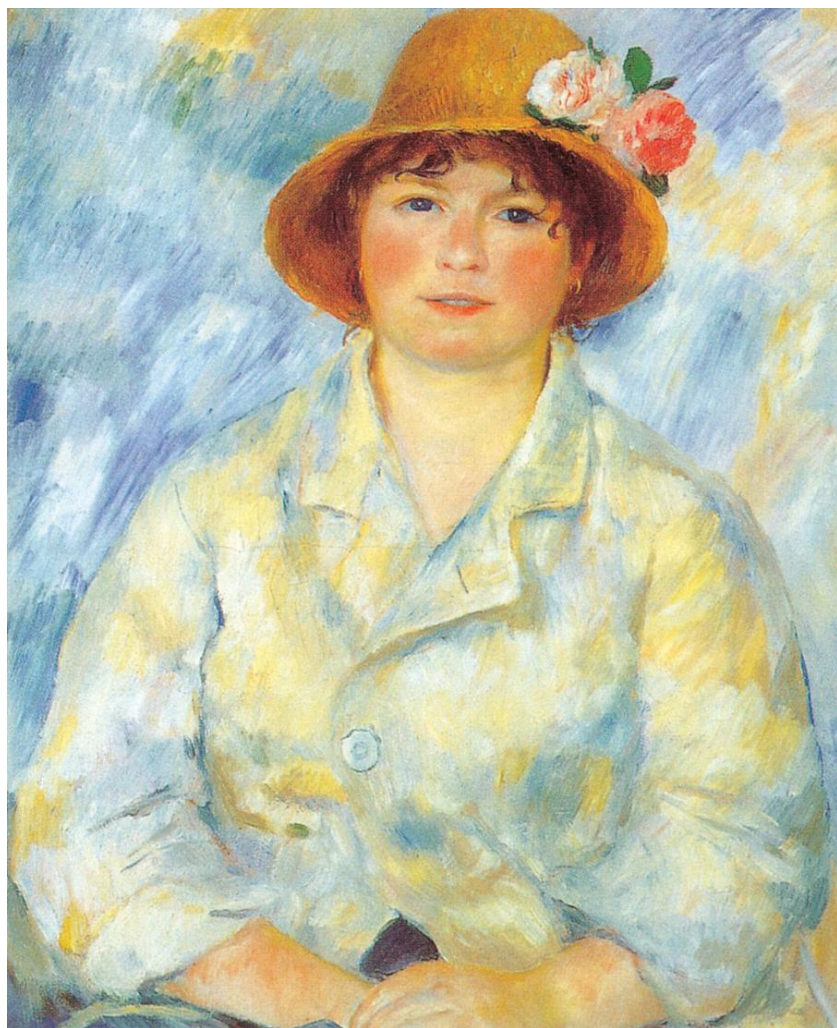
Para Renoir, la primera exposición impresionista fue su confirmación como artista. Este periodo de su vida estuvo marcado por un acontecimiento muy significativo: en 1873 se trasladó a Montmartre, a la casa situada en el número 35 de Rue Saint-Georges, donde residió hasta 1884. Permanecería fiel a este barrio durante el resto de su vida. En él encontró sus temas al aire libre, sus modelos e incluso su familia. En la década de 1870 conoció amigos que conservarían el resto de su vida; uno de ellos fue el agente de arte Paul Durand-Ruel, que empezó a comprar sus cuadros en 1872. Renoir afirmó que “père Durand” era un hombre valiente y honesto sin el cual los impresionistas no habrían podido sobrevivir. A pesar de encontrarse al borde de la ruina en más de una ocasión, nunca les abandonó. E incluso cuando Durand-Ruel fue incapaz de comprar cuadros por falta de dinero, le entregaba a Renoir cierta cantidad cada mes. “Era suficientemente inteligente como para ver lo que merecía la pena”, afirmó Renoir, “y creo que de verdad le gustaba nuestra pintura, especialmente la de Monet” (J. Renoir, op. cit., pág. 170).

En verano, Renoir pintaba frecuentemente al aire libre junto a Monet. Viajarían a Argenteuil, donde Monet alquiló una casa para su familia. En ocasiones, también Édouard Manet trabajaba con ellos. Igualmente en Argenteuil Renoir conoció a Gustave Caillebotte, un ingeniero naval y vecino de Monet, que pintaba en su tiempo libre. Caillebotte no sólo se convirtió en un buen amigo de los impresionistas, sino que además les ayudó económicamente, comprando sus cuadros. La colección de obras que Caillebotte legó al estado fue la base del actual Museo de Orsay. En una venta infructuosa organizada por Renoir, Monet, Sisley y Berthe Morisot en el hotel Drouot en 1875, Victor Choquet, oficial de Aduanas, compró su primer cuadro de Renoir, lo que supuso el comienzo de otra larga amistad. Enseguida Choquet encargó a Renoir un retrato de su esposa. El artista comentó a Jean cómo, escatimando comida y ropa, Choquet reunió una colección de antigüedades de Luis XV y Luis XVI. Incluso tenía cuadros de Watteau. Choquet fue uno de los primeros en comprender que eran Renoir y sus amigos los herederos directos del arte del siglo XVIII. Renoir afirmó que Choquet era “el mayor coleccionista francés desde la época de los reyes, e incluso

quizás desde la época de los papas”, (J. Renoir, op. cit., pág. 207). Entre los mejores amigos de Renoir en las décadas de 1870-1880 se encontraban Georges Rivière, oficial del Ministerio de Finanzas, que más tarde escribió el libro *Renoir et ses amis*, y el funcionario, Lestringuez, que se interesaba por las ciencias ocultas y la hipnosis. Lestringuez venía con su amigo, el compositor Chabrier. Por supuesto, otros artistas acudían constantemente a su casa en Rue Saint-Georges, entre ellos Pierre Frank-Lamy, Norbert Gœneutte y su amigo de la infancia Cordey, que a menudo posaban para él. Durante este periodo, Renoir también hizo amistad con Paul Lhote, un antiguo marino y viajero que se convirtió en su acompañante en muchos desplazamientos. Por las tardes, Renoir acudía al café Nouvelle-Athènes, en la plaza Pigalle, que se convirtió en lugar de encuentro para su círculo en la década de 1870. Al parecer, el grabador Marcellin Desboutin “descubrió” el lugar y fue allí en 1876 donde Degas le pintó junto con la actriz Ellen André para su *Absenta*.



Auguste Renoir, Madre e hijo (Aline y Pierre), 1886. Óleo sobre lienzo, 74 x 54 cm, Colección privada.



Auguste Renoir, Aline Charigot (Madame Renoir), c.1885. Óleo sobre lienzo, 65.4 x 54 cm, Museo de Arte de Filadelfia.



Auguste Renoir, Almuerzo en la fiesta del bote, c.1880. Óleo sobre lienzo, 129.7 x 172.7 cm, Colección Phillips, Washington, D.C.

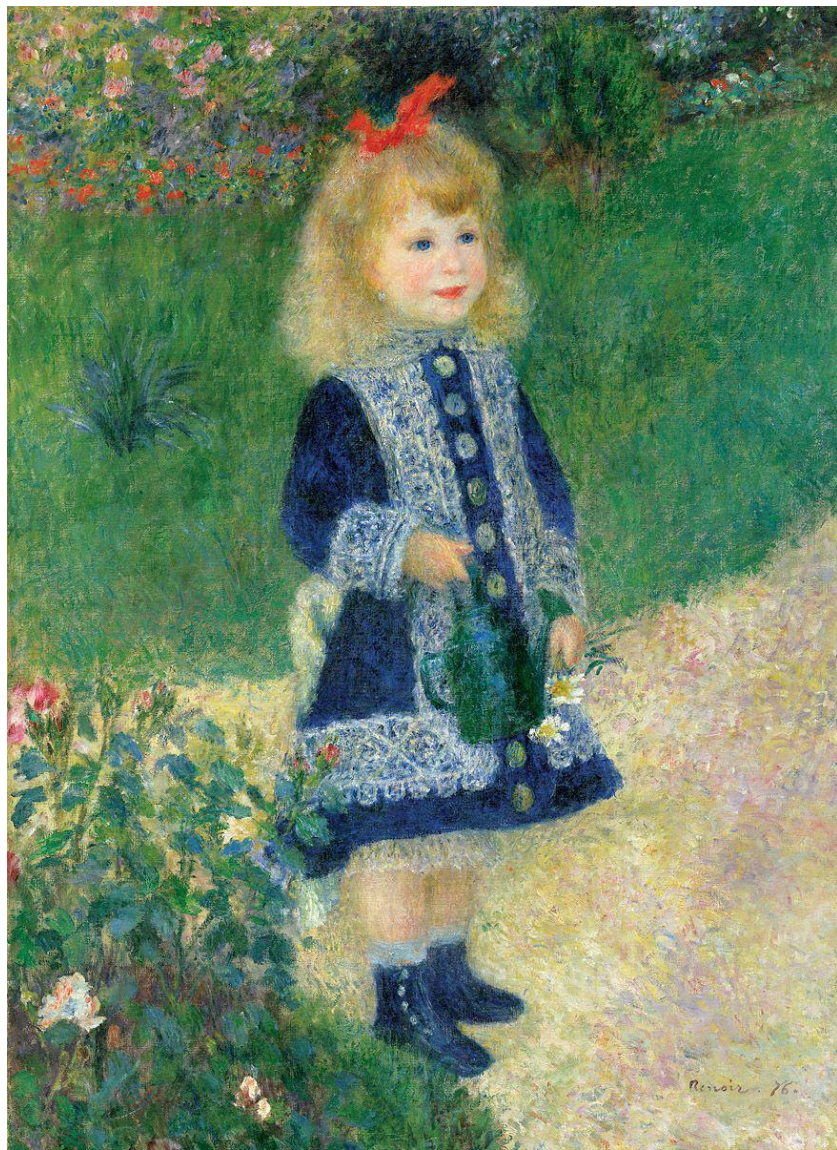
Monet, Sisley, Pissarro y Cézanne aparecían rara vez por la Nouvelle-Athènes. Probablemente la década de 1870 en Montmartre fue la época más feliz en la creativa biografía de Renoir. El pequeño jardín descuidado junto al estudio que tenía alquilado en la rue Cortot desde 1875 se convirtió en el enclave al aire libre donde realizó sus mejores cuadros durante este periodo. “El jardín es noble y misterioso, como el paraíso en la obra de Zola”, afirmó Renoir (J. Renoir, op. cit., pág. 215). El propio jardín, en el que siempre se podía ver a algún amigo del artista, se convirtió en uno de los temas de su pintura (Jardín en la rue Cortot, Montmartre). Aquí trabajó en Casa de verano, El columpio y Baile en el Moulin de la Galette, uno de los mejores cuadros de toda su obra. Renoir encontró el tema para su último cuadro cerca de su casa, en la rue Cortot, en el restaurante llamado Le Moulin de la Galette. Se trata más de un motivo que de un tema: los lienzos de Renoir nunca tuvieron un tema como tal, porque le repugnaba cualquier tipo de narrativa o

descripción. “Lo más significativo de nuestro movimiento creo que es que hemos liberado a la pintura de la necesidad de un tema”, aseguró a Jean. “Puedo pintar flores y llamarlas simplemente Flores, sin contar ninguna historia” (J. Renoir, op. cit., pág. 199). Montmartre estaba siendo urbanizado gradualmente con casas, una tras otra. Un tal Monsieur Debray había transformado el último molino de viento de la colina en un restaurante. Debe su nombre a las sabrosas galletas que allí se servían.

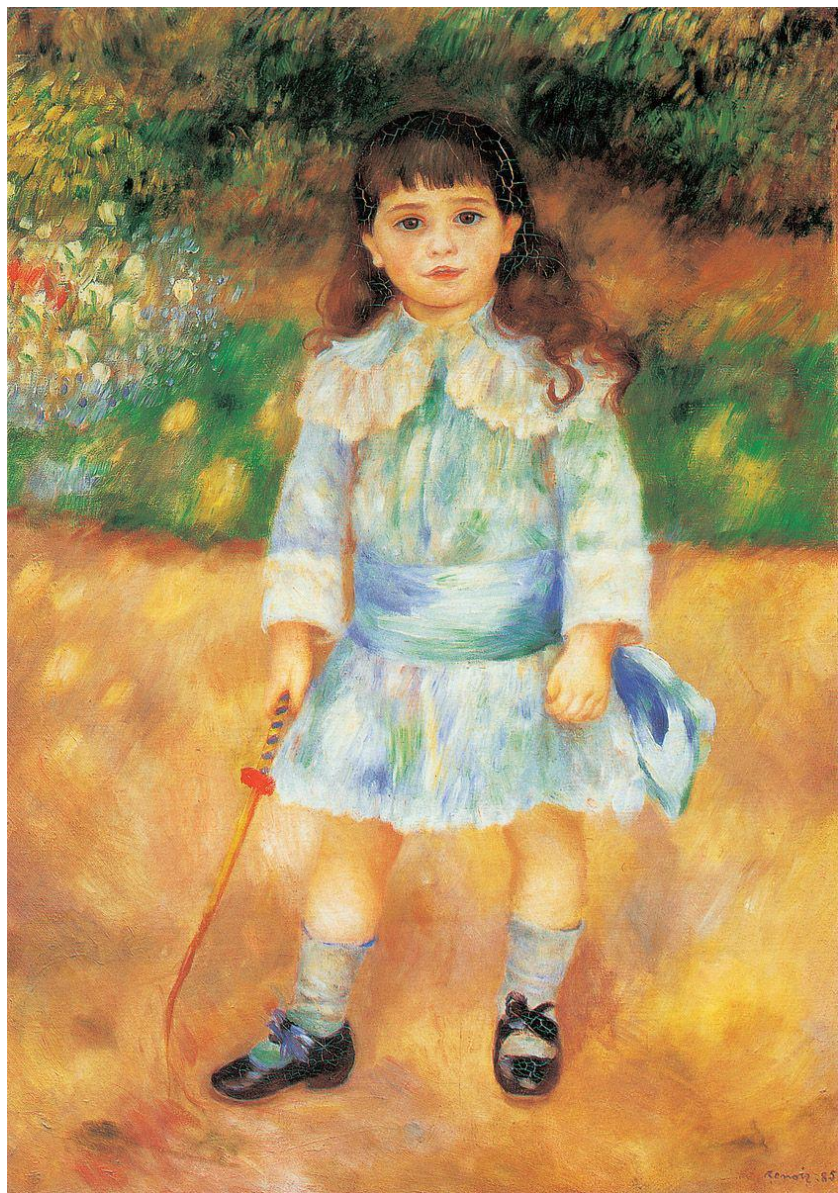
Las tardes de los sábados y los domingos, comerciantes, costureras, jóvenes artistas, escritores, actrices, y alegres muchachas de Montmartre se reunirían aquí para bailar. Renoir le comentó a Jean que él había estado sentado allí durante horas, percibiendo el aroma especial del Moulin de la Galette, del mismo modo en que Zola había absorbido el espíritu del campo de Francia cuando escribía su novela *La Terre*. Realizó estudios sobre el lugar. Para pintar las figuras al aire libre, Renoir tuvo que sacar el enorme lienzo al jardín. Como siempre, llenó el cuadro con amigos: a la derecha, en la mesa, se puede ver a Frank-Lamy, Gœneutte y Georges Rivière; entre las bailarinas, Lestringuez y Paul Lhote. En mitad del primer plano hay dos hermanas, Estelle y Jeanne, a quienes Renoir conoció en Montmartre (como a casi todas sus modelos de este periodo). Con ayuda de una pequeña estratagema, presentándose a los padres de las muchachas, les convenció de que era seguro posar para él. También en Montmartre descubrió a Anna, que aparece en muchos de sus cuadros, Angèle, que le ayudó a alquilar el jardín con el columpio que aparece en la obra del mismo nombre y, por último, Margot, a quien vemos por primera vez en *Baile en el Moulin de la Galette*, bailando con el español Don Pedro Vidal de Solares y Cárdenas, otro de los conocidos del artista. Posteriormente Margot posó para numerosos cuadros, como *La taza de chocolate*, aceptada para el Salón de 1878 bajo el título *Café*. En 1879, la muchacha falleció de una enfermedad que los médicos no pudieron tratar. Esta pérdida supuso un golpe muy duro para Renoir. En *Baile en el Moulin de la Galette*, Renoir no solo creó un cuadro sobre una escena familiar para los habitantes de Montmartre. El dinamismo de su modo de pintar y la vibración de luces y sombras crean una atmósfera de una vitalidad natural. Resulta interesante que Georges Rivière, en un artículo para el diario *L’Impressionniste*, enfocó este cuadro de su querido Renoir

desde un punto de vista bastante inesperado: “El señor Renoir puede sentirse realmente orgulloso de su Baile. Nunca su inspiración ha sido mayor. Es una página de la historia, un precioso monumento de la vida parisina lleno de precisión. Nadie antes que él pensó siquiera en plasmar hechos de la vida cotidiana sobre un lienzo tan grande... Es un cuadro histórico. El señor Renoir y sus amigos han comprendido que la pintura histórica no es una ilustración más o menos entretenida de fábulas del pasado. Han abierto un camino que otros seguirán, sin duda. Dejemos que quienes desean realizar pintura histórica lo hagan sobre su propia época, en lugar de remover las cenizas de siglos pasados. ¿Qué significado tienen para nosotros los reyes de opereta envueltos en trajes azules o amarillos con cetros en sus manos y coronas en la cabeza?... ¿Qué documento histórico de vuestro tiempo, realizado por este tipo de artistas quedará para la posteridad?” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 309).

Renoir, por supuesto, no sabía que estaba pintando un cuadro histórico. Y en aquel momento tampoco tenía nada de lo que sentirse especialmente orgulloso, ya que aún no había conseguido tener éxito. En la segunda exposición impresionista, en 1876, Renoir mostró principalmente retratos, porque ése era el género con el que intentaba ganarse la vida. Sus amigos le presentaron a gente que podía encargarle obras. Su pequeño círculo de admiradores se amplió con los financieros Henri Cernuschi y Charles Ephrussi, que empezaron a comprar sus cuadros. Eugène Murer, propietario de un restaurante en el bulevar Voltaire, pidió a Renoir y Pissarro que pintasen el interior del comedor de su restaurante: cada miércoles dio de comer a un grupo de artistas sin cobrarles. Finalmente, también encargó retratos de él y su hermana a Renoir. En 1879, Renoir conoció al diplomático Paul Bérard, que se convirtió en su amigo y mecenas. El artista pasó el verano en Wargemont, en la finca de los Bérards, cerca de Dieppe, donde pintó numerosos paisajes y retratos, así como Pescadores de mejillones. Fue allí también donde Renoir conoció al doctor Émile Blanche, para quien realizó dos *dessus-de-portes*, con temas de Tannhäuser.



Auguste Renoir, Niña con regadera, 1876. Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm, Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.



Auguste Renoir, Niña con un látigo, 1885. Óleo sobre lienzo, 105 x 75 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.



Auguste Renoir, Tarde de niños en Wargemont, 1884. Óleo sobre lienzo, Nationalgalerie, Berlín.

Pero los ingresos generados por la venta de esas obras sólo eran suficientes para comprar lo necesario para vivir. En 1877, con motivo de la tercera exposición impresionista, Renoir presentó un panorama completo de más de veinte cuadros. Incluía paisajes creados en París, sobre el Sena, fuera de la ciudad y en el jardín de Claude Monet; estudios de cabezas femeninas y ramos de flores; retratos de Sisley, de la actriz Jeanne Samary, del escritor Alphonse Daudet y del político Spuller; además de El columpio y Baile en el Moulin de la Galette. Las etiquetas sobre algunos de los cuadros indicaban que ya eran propiedad de Georges Charpentier. La amistad entre el artista y la familia Charpentier tuvo una importancia fundamental en su futuro. Jean Renoir comentó que Renoir ya había realizado un retrato de Madame Charpentier al finalizar la década de 1860, pero su modestia y timidez le habían impedido mantener la relación.

Durante una venta que tuvo lugar en 1875, en el Hôtel Drouot, el joven editor Georges Charpentier compró un paisaje de Renoir titulado Pescadores. Acababa de heredar el importante negocio editorial de su padre y de casarse con Marguerite Lemonnier, hija de un notable joyero. La pareja tenía abiertas las puertas de su casa en el número 11 de Rue de Grenelle. Al salón de Madame Charpentier acudían escritores, actores, artistas y políticos. Además de Maupassant, Zola, los Goncourts y Daudet, de quien Georges Charpentier publicó obras, era posible encontrarse con Víctor Hugo e Iván Turgenev. Renoir acudía frecuentemente a la casa. Incluso firmó alguna de las cartas a Madame Charpentier como “el artista de su familia”. Podía verse expuesta su pintura en la galería fundada por Georges Charpentier conocida como La Vie Moderne. Fue en este ambiente donde conoció nuevos clientes, como los Bérards y Daudet, que terminarían convirtiéndose en amigos. Aquí también conoció muchos modelos entre las que destacaba la actriz de Comédie-Française Jeanne Samary. Renoir se sentía tan fascinado por ella que incluso llegó a asistir regularmente a la Comédie-Française. “Para hacer esto realmente debía tener muchos deseos de verla”, afirmó. “Si alguna vez ha existido un lugar donde la gente no sonríe, ¡es éste! Afortunadamente, ella suele interpretar a Musset” (J. Renoir, op. cit., pág. 207). En sus obras sobre la actriz, Renoir alcanzó la mayor calidad de sus retratos, con completa naturalidad. “El retrato de Mademoiselle Samary es realmente bello”, escribió Riviére. “Yo diría, tan bello como el original...” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 310). Renoir trabajó mucho por encargo de los Charpentier.

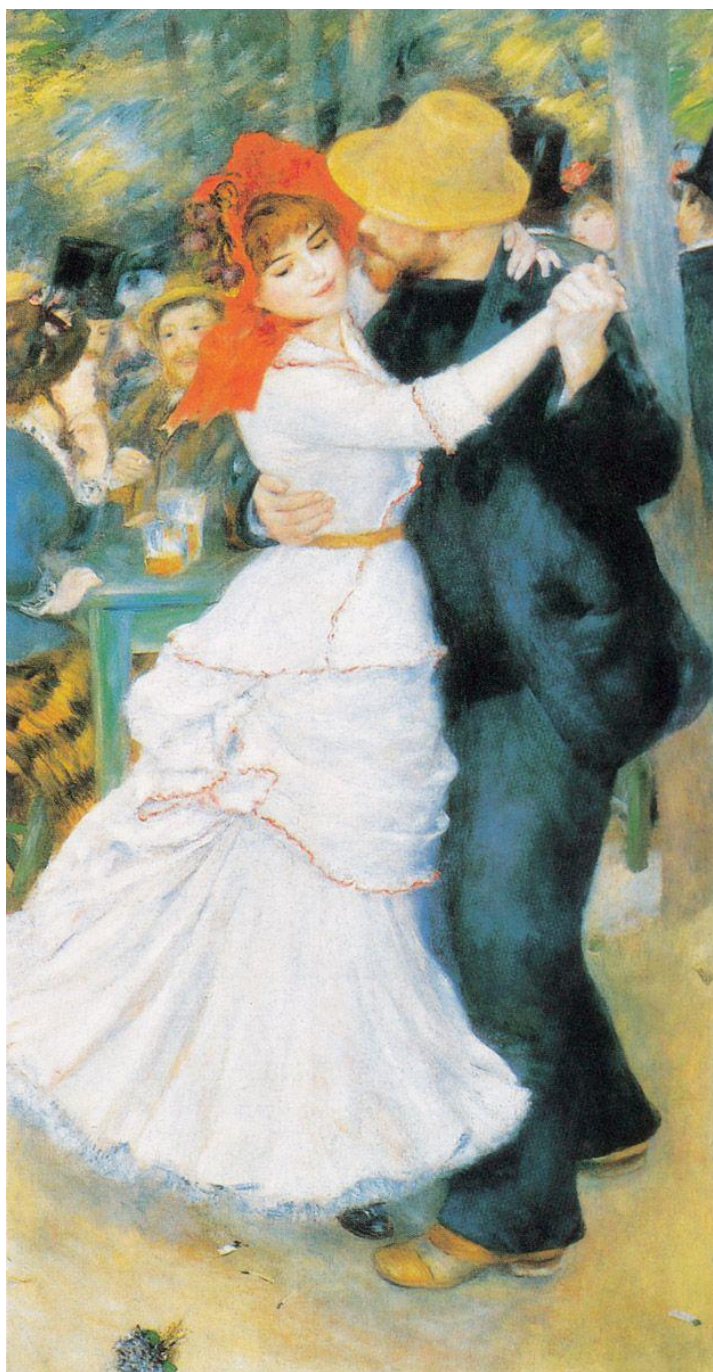
Realizó dos paneles decorativos sobre los que representó a la pareja con invitados a la entrada de su casa y cinco retratos de miembros de la familia, uno de los cuales era el Retrato de Madame Charpentier y sus hijos. Esta última obra estaba relacionada con acontecimientos significativos de su vida. Edmond Renoir comentó que cuando su hermano pintó ese retrato en casa de los Charpentier “cada objeto estaba en su lugar habitual. No se había querido resaltar ninguna parte del cuadro”, (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 336). El interior de una habitación decorada con pantallas japonesas de moda, una armonía de azul claro, rosa, verde y negro hacía la obra genuinamente elegante. Utilizando sus contactos, Marguerite Charpentier consiguió que este lienzo fuese aceptado

para el Salón de 1879 junto con un retrato formal de Jeanne Samary, lo que para Renoir significaba éxito y la promesa de nuevos encargos. A partir de entonces dejó de participar en las exposiciones impresionistas. Zola, en un artículo para *Le Voltaire*, explicaba la actitud del artista en este sentido: “el señor Renoir fue el primero en comprender que nunca conseguiría encargos por esa vía. Y dado que necesitaba vivir, volvió a enviar sus obras al Salón oficial, por lo que fue llamado traidor. Soy partidario de la independencia en todo, pero afirmo que el comportamiento del señor Renoir me parece totalmente racional. Hay que entender las grandes oportunidades de darse a conocer que brinda el Salón oficial a los jóvenes artistas. Gracias a nuestros clientes habituales es éste el único lugar donde pueden triunfar de verdad”. (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 277). En la séptima exposición impresionista, que tuvo lugar en 1882, se mostraron veinticinco cuadros de Renoir, pero fue por iniciativa de Paul Durand-Ruel, quien presentó obras adquiridas del artista. Renoir tenía tantas dudas de algunos de los artistas incluidos en la exposición que se apresuró a enviar un telegrama a Durand-Ruel desde Estaque, en el sur de Francia. “Los cuadros míos que posee son suyos. No puedo impedirle que haga lo que desee con ellos, pero no soy yo quien los expone”. (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 120). En 1882, Renoir ya tenía algo importante por lo que podía temer perder el éxito conseguido en el Salón: ahora tenía una esposa que mantener. La historia comienza un poco antes, hacia 1880. Por aquel entonces, los cuadros y dibujos de Renoir representaban a jóvenes con mejillas redondeadas y nariz pequeña, y ligeramente respingona. En ocasiones se puede observar esta cara de felicidad efímera entre la multitud de la plaza Pigalle. Otras veces detectamos su presencia en la imagen de una muchacha ruborizada leyendo, y a veces en la figura elegante de una mujer sentada en un barco. Finalmente, en el cuadro de 1881 *Almuerzo en la fiesta del bote*, aparece un retrato de ella: en la esquina inferior izquierda, con un sombrero elegante y peculiar, con un pequinés en sus manos. Su nombre era Aline Charigot y en 1880 tenía veintiún años. Renoir la conoció en la lechería de Madame Camille de Rue Saint-Georges. Vivía cerca de allí, con su madre, y se ganaba la vida como modista. Al igual que Renoir, Aline acudía ocasionalmente a la tienda, donde era posible adquirir un económico almuerzo a base de sopa, con queso para el postre. La propietaria del local deseaba casar a una de sus hijas con el artista, pero el destino tenía otros

planes. Era imposible no darse cuenta de la atracción mutua entre Renoir y Aline. Jean Renoir afirmó una gran verdad cuando comentó que su padre había empezado a pintar a su madre mucho antes de que ambos se conocieran. Lo cierto es que en muchos cuadros anteriores, como *La primera salida* de 1876, la modelo ya se parece a Aline. Jean cuenta que cuando Renoir estaba dibujando el perfil de Marie-Antoinette en platos de porcelana, el propietario del taller le advirtió: “¡Cuidado! Los clientes no reconocerán a su personaje. Has de hacer la nariz un poco más larga”. (J. Renoir, op. cit., pág. 235). En lo que se refiere a su aspecto físico, Aline guardaba un asombroso parecido con el tipo de mujer que Renoir había creado en su obra. Pero en ella Renoir encontró mucho más: la sencillez y sinceridad que no había perdido al trasladarse desde su pueblo natal, Essoyes, a París; calma, consideración y comprensión hacia la obra del artista, todo lo que él necesitaba. Renoir ya había pasado de los cuarenta, pero ahora la juventud parecía regresar a él.



Auguste Renoir, Danza en la ciudad (Suzanne Valadon y Eugène Pierre Lestringuez), 1883. Óleo sobre lienzo, 180 x 90 cm, Museo de Orsay, París.



Auguste Renoir, Baile en Bougival, 1883. Museo de Bellas Artes, Boston.



Auguste Renoir, La Grenouillère, 1869. Óleo sobre lienzo, 66 x 81 cm, Museo Nacional, Estocolmo.



Auguste Renoir, Bañistas en el Sena, La Grenouillère, 1868. Óleo sobre lienzo, 59 x 80 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Georges Rivière comentó que cuando Renoir pintaba a Aline, en ocasiones se detenía, dejaba su paleta y simplemente la miraba durante largo tiempo. “¿Por qué agotarse? Después de todo, ¡lo que quería crear ya existía!” (J. Renoir, op. cit., pág. 232). Aline era una excelente bailarina. Le encantaba el agua, sabía remar y aprendió a nadar rápidamente. “La pareja se desplazaba casi exclusivamente a la ribera del Sena”, escribió Jean. “Allí se encontraba el restaurante Fournaise donde se citaban... En el mismo conocerían a varios clientes habituales que serían cómplices de su idilio. El artista Caillebotte protegía a Aline como si fuese su hermana pequeña. Ellen André y Mademoiselle Henriot la aceptaron y se convencieron de que deberían pulir a esta encantadora campesina”. Ella escuchaba emocionada por los signos de amistad, pero continuaba haciendo las cosas a su manera. “No quería perder mi acento y convertirme en una falsa parisina”. (J. Renoir, op. cit., pág. 232-233). A Renoir le preocupaba, no tanto la desaprobación de la

madre de Aline hacia su romance con un artista empobrecido, sino más bien la diferencia de edad que les separaba. Renoir estaba tan atormentado por las dudas que hizo algo bastante inesperado en él: abandonó París en un largo viaje con la intención de olvidarse de Aline.

Entre 1881–82 Renoir se trasladó varias veces de un lugar a otro, inmortalizándolos en su obra, principalmente en forma de paisajes. Continuó pintando en el Sena, en Chatou y Bougival. Estaba tan acostumbrado a trabajar en estos lugares tan queridos para él que rechazó la invitación del crítico Théodore Duret de viajar a Inglaterra. “Hace buen tiempo y tengo modelos. Es mi única excusa”. (F. Daulte, *Auguste Renoir. Figures (1860-1896)*, Lausana, 1971, pág. 45). Tal vez la verdadera razón era Aline: Renoir estaba a punto de terminar el Almuerzo en la fiesta del bote. Ese mismo año de 1881, acompañado por su amigo Cordey visitó Argelia por primera vez, trayendo a su vuelta Platanal y Vacaciones en Arabia. Tras una breve estancia en Dieppe, partió para Italia. Viajó por Milán, Venecia y Florencia. “Vi a Rafael en Roma”, escribió a Durand-Ruel. “Es realmente fantástico y debería haberlo visto antes: su obra está llena de saber y maestría; él no buscaba lo imposible, como yo. En la pintura al óleo prefiero a Ingres, pero los frescos son deliciosos por su sencillez y grandeza...Italia es preciosa. Pero París...oh, París”... (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 117). Visitó Nápoles, Sorrento y Capri. Vio Pompeya. En Sicilia, en Palermo, conoció a su ídolo Richard Wagner e incluso tuvo la oportunidad de pasar media hora dibujándole.

Aunque lo cierto es que este encuentro le defraudó. “Parezco un pastor protestante”, fue el comentario del gran compositor sobre el dibujo”. (F. Daulte, op. cit., pág. 46). Posteriormente, Renoir regresó al sur de Francia, donde trabajó junto con Cézanne. En Estaque enfermó de gripe y neumonía y en marzo de 1882 partió de nuevo hacia Argelia. “Querido señor Durand-Ruel”, escribió desde allí, “me he instalado cerca de Argelia y estoy llevando a cabo negociaciones con los árabes para buscar modelos, lo que no resulta fácil, ya que es cuestión de quién engaña mejor a quién. Aun así, esta vez espero llevarle cuadros con personajes...” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 124). En mayo de 1882, Renoir regresó a París, pensando en Aline. Le escribió una carta y se encontraron en la

estación. En aquel momento empezó realmente una nueva vida para Renoir. Hacía falta dinero para mantener a una esposa, pero afortunadamente, los esfuerzos del artista y su trabajo constante no habían sido en vano, ya que ahora recibía encargos de retratos. Entre sus mecenas estaba su viejo amigo Paul Durand-Ruel. Renoir realizó retratos de sus cinco hijos, tres paneles representando un baile y una pintura mural para su casa. En 1883 Durand-Ruel organizó la primera muestra exclusivamente de Renoir en el bulevar de la Madeleine. Incluía setenta cuadros. A pesar de que Durand-Ruel no siempre había conseguido vender las obras de los impresionistas, decidió abrir otra galería en Nueva York.



Auguste Renoir, Salida del conservatorio, 1877. Óleo sobre lienzo,

Fundación Barnes, Merion, Pensilvania.



Auguste Renoir, El columpio, 1876. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm, Museo de Orsay, París.

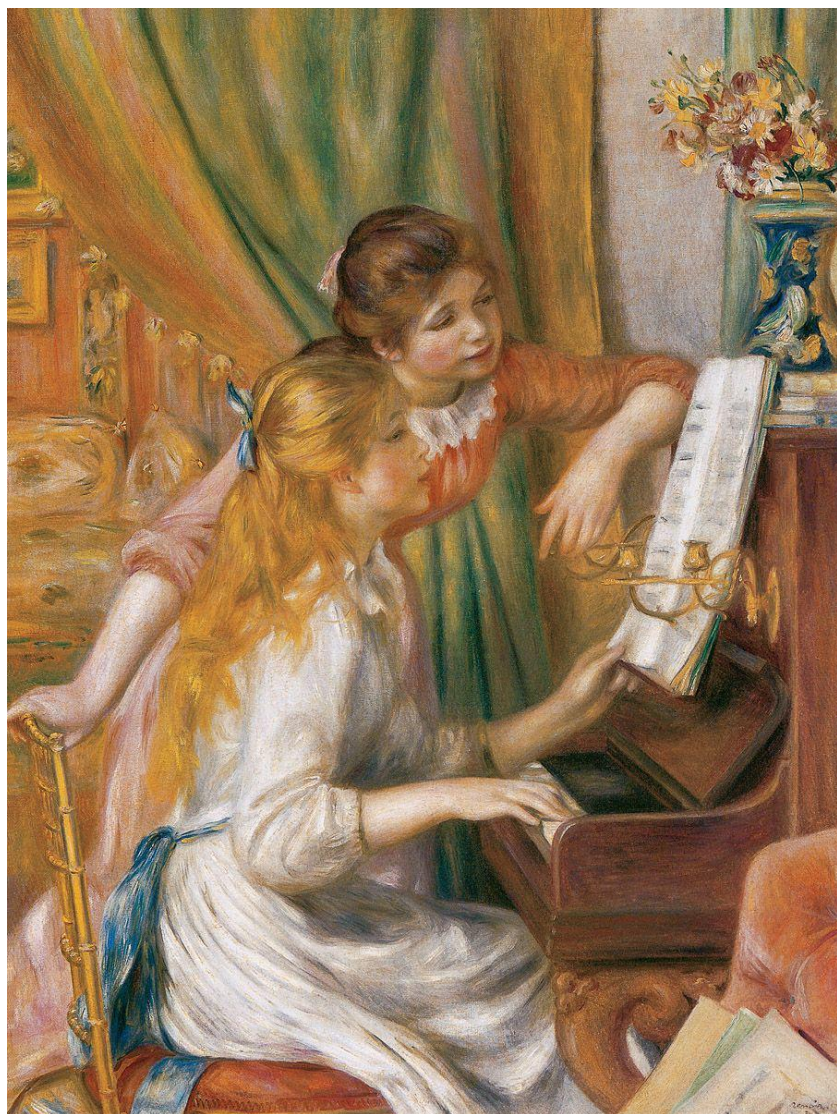
Finalmente, en la década de 1880 Renoir consiguió una “buena

racha". Recibía encargos de ricos financieros, del propietario de los grandes almacenes del Louvre y del senador Goujon. Se expusieron sus cuadros en Londres y Bruselas, así como en la séptima Exposición Universal que tuvo lugar en Georges Petit, París, en 1886. En una carta a Durand-Ruel, entonces en Nueva York, Renoir escribió: "Se ha inaugurado la pequeña exposición y no va mal, según dicen. Después de todo, es difícil juzgarse uno mismo. Creo que he conseguido dar un paso hacia el respeto del público. Un paso pequeño, pero eso ya es algo". (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 138). Renoir nunca tuvo tendencia a sobreestimarse. En la década de 1880 viajó extensamente. A menudo pintaba en ciudades y playas de Normandía. Visitó las Islas del Canal de Guernsey y Jersey con Aline y Paul Lhote. En el invierno de 1883 recorrió la Riviera con Claude Monet. El viaje fue demasiado breve para realizar nada importante, pero su humor era excelente. "Vimos todo, o casi todo, desde Marsella a Génova. Realmente espléndido", escribió Renoir a Durand-Ruel con una sensación placentera. "Aquí no hay horizonte; esta tarde las montañas eran rosa. Hyères es espléndida. Saint-Raphael, Montecarlo y Bordighera están cubiertas de pinos italianos aunque al mismo tiempo son muy cambiantes". Pero la exuberante naturaleza del sur nunca fue tan productiva en la obra de Renoir como sus motivos habituales del norte de Francia y el Sena. "Lo incómodo de Italia", aseguró el artista a Jean, "es que es demasiado bonita. ¿Por qué pintar, cuando simplemente mirar resulta tan placentero?" (J. Renoir, pág. 251).

En el verano de 1884, Aline estaba esperando un bebé y Renoir viajaba solo. Visitó La Rochelle, desde donde escribió a Durand-Ruel: "El último cuadro que vi de Corot me produjo un deseo salvaje de ver este puerto y, a pesar del vago recuerdo que tengo del cuadro, estoy encantado con la excepcional fidelidad de los tonos... Aquí hay varios motivos bellos que no podré pintar. Ha estado lloviendo durante días, pero lo poco que he hecho o haga ya significa progreso". (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 130). En marzo de 1885 nació el primer hijo de Renoir, Pierre. Para pagar al médico que atendió el parto, Renoir pintó las paredes de su casa con flores: su gusto por las obras decorativas aún no se había extinguido, aunque después de los viajes a Italia había adquirido un aspecto melancólico. En otoño los Renoir viajaron al pueblo natal de Aline, Essoyes, en Champagne. El artista realizaba

frecuentemente bocetos de su mujer alimentando al niño, utilizándolos un año más tarde para realizar el cuadro Maternidad. “Con su tierno y profundo pincel, alegraba a su corazón, acariciando los hoyuelos del cuello y los pliegues de las manitas de sus hijos, y gritando a la humanidad su amor paternal”, escribió Jean Renoir (J. Renoir, op. cit., pág. 319). A nivel creativo, la década de 1880 no fue tan serena. Hablando con Ambroise Vollard le comentó que sentía haber llegado a un punto muerto, probablemente ya en 1883. Su insatisfacción con el antiguo modo pictórico impresionista provocó que el artista buscase algo nuevo, incluso más atrás, en el arte clásico. Le parecía que no sabía cómo pintar o dibujar. En un momento de depresión destruyó un grupo completo de obras acabadas. En este difícil momento fue Ingres quien vino en su ayuda, el mismo Ingres que había sido menospreciado por el círculo de Renoir durante su juventud.

En la biografía artística de Renoir, la década de 1880 se conoce como el periodo de Ingres. La tendencia a delinear más estrictamente, utilizando líneas precisas y formas claras, e incluso haciendo mayor uso de color en puntos localizados son características en todos los cuadros de esta época. Hasta cierto punto ya se pueden observar en Almuerzo, y aún más en Maternidad y Los paraguas. Esta última obra, pintada en dos fases, iniciada en 1881 y completada en 1885, muestra de forma asombrosa la evolución pictórica del artista. Resulta bastante suave e impresionista en la parte derecha y más rígida y lacónica en la izquierda.



Auguste Renoir, Muchachas tocando el piano, 1892. Óleo sobre lienzo, 116 x 90 cm, Museo de Orsay, París.



Auguste Renoir, Mujer tocando la guitarra, 1886-97. Óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes, Lyons.

En Normandía, en 1884, Renoir pintó un retrato de las tres hijas de Paul Bérard: la Tarde de niños en Wargemont. Aparte de la pureza de líneas y formas típica de Ingres, este enorme cuadro presenta una característica única del modo de trabajar de Renoir en este

periodo. Su paleta rosa y azul pálido recuerda a la pintura rococó del siglo XVIII que aparecía en gran parte en los sueños de Renoir. “He reanudado la pintura suave y luminosa, para no volver a dejarla nunca más”, escribió a Durand-Ruel desde Essoyes en otoño de 1885. “... No hay nada nuevo en ello, pero es una continuación directa de las obras del siglo XVIII” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 131).

Estaba pensando concretamente en Fragonard y Watteau, cuyas obras había admirado desde niño, desde el momento en que su mayor sueño era pintar porcelana en la fábrica de Sèvres. En 1885, Renoir pintó la gran composición *En el jardín*, que se convirtió en un tipo de despedida a las “vacaciones perpetuas” de La Grenouillère y el Moulin de la Galette. El temblor en los toques y la vibración de luces y sombras quedaban atrás. En la nueva pintura de Renoir todo es tranquilo y estable. La luz brillante intensifica el verde de las hojas y los reflejos del ramo de flores del sombrero de paja. Nuevamente su modelo se parece a Aline, pero ahora ya es la nueva Aline quien encarna la paz de su vida familiar. La familia Renoir visitaba constantemente el pueblo de Essoyes. “Cada vez soy más habitante del campo”, escribió a Eugène Manet en 1888, “y he descubierto bastante tarde que el invierno es el mejor momento del año. Un fuego en una gran chimenea nunca produce migraña. Las llamas son alegres y los zapatos de madera impiden sentir el frío. Y eso sin mencionar las castañas y patatas asadas en la brasa, con un vasito de Côte d’Or. Regreso con gran pena a París, donde los cuellos de valona, olvidados durante años, me vuelven a poner los nervios de punta”. (Correspondance de Berthe Morisot, París, 1950, pág. 142).

Fue en Essoyes en 1888 donde pintó *Lavanderas*, con un esquema cromático que de nuevo recuerda al siglo XVIII. La inclusión en el cuadro del pequeño Pierre, con tres años de edad, dejó constancia de la encantadora familia de Renoir. El 14 de abril de 1890, Auguste Renoir registró oficialmente su matrimonio con Aline Charigot en el ayuntamiento del noveno arrondissement. A pesar de haber cambiado varias veces de residencia, apenas había salido de Montmartre. Ahora se instalaba con su familia en la parte alta de la colina, en la casa situada en el número 13 de Rue Girardon conocida como el Château des Brouillards. Este nombre conservaba

la memoria de un castillo del siglo XVIII, demolido hacía mucho tiempo, en cuyo enclave se habían construido varias casas. La de Renoir tenía tres pisos y un ático convertido en estudio. En el jardín había rosales y árboles frutales. Pero lo mejor de todo eran las vistas. Desde la ventana que daba al oeste “se podía ver Mont Valérien y las colinas de Meudon, las de Argenteuil y Saint-Cloud, además de la llanura de Gennevilliers. Desde la ventana orientada al norte se podía observar el valle de Saint-Denis y el bosque de Montmorency. En los días claros se podía distinguir la basílica de Saint-Denis. Realmente estábamos en el cielo”, escribió Jean Renoir (J. Renoir, op. cit., pág. 295). Fue allí donde, en 1894, nacería el futuro director de cine, el segundo hijo de Auguste y Aline Renoir, siendo posteriormente bautizado en Saint-Pierre, una de las iglesias más antiguas de París. En la cima de la colina quedaban los restos de un monasterio del siglo XII que allí había existido. En 1850 hubo un proyecto para demoler la iglesia, pero afortunadamente no se llevó a cabo y al entrar en el siglo XX el edificio fue reformado. Para Renoir algo así tenía mucho significado y es que el antiguo París siempre fue una de sus pasiones más fuertes. En esa época le Maquis, una extraña mezcla de densa vegetación y chabolas, aún no había sido retirado en los laterales de la colina y la señora Renoir acudía allí con sus hijos a coger caracoles.



Auguste Renoir, Muchacha con abanico, 1880. Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.



Auguste Renoir, Pensamiento, c.1876-1877. Óleo sobre lienzo, 66 x 55.5 cm, Colección Jack Cotton, Londres.



Auguste Renoir, Lavanderas, c.1888. Acuarela, 21 x 17.1 cm, Museo de Arte de Baltimore, Baltimore.

Sin embargo, como horrible evidencia de lo que esperaba en el futuro, eso que Renoir detestaba tanto, desde finales de la década de 1870 la enorme masa invasora del Sacré-Cœur se elevaba cada vez más sobre la cima de la colina, casi rozando los muros de Saint-Pierre. La década de 1890 supuso penas y alegrías para Renoir.

Realizó largos viajes y pintó en Normandía y Bretaña. Trabajó con Cézanne en la costa mediterránea y visitó museos de arte en Alemania, Gran Bretaña y España. En casa siempre había amigos, antiguos y nuevos. La vida en Montmartre por aquella época era aún sencilla, como en un pueblo. La cocina de Aline, en cierto modo rural, y en especial su célebre bouillabaisse eran famosas en su círculo de amigos. No organizaban fiestas, aunque la casa siempre estaba abierta a las visitas, y allí se reunían los invitados más variados. Entre ellos, sin embargo, ya no había impresionistas. “Al principio éramos un grupo”, decía el anciano Renoir a Jean. “Estábamos muy unidos y nos ayudábamos. Y después, un buen día, ¡de repente ya no había nadie!” (J. Renoir, op. cit., pág. 332).

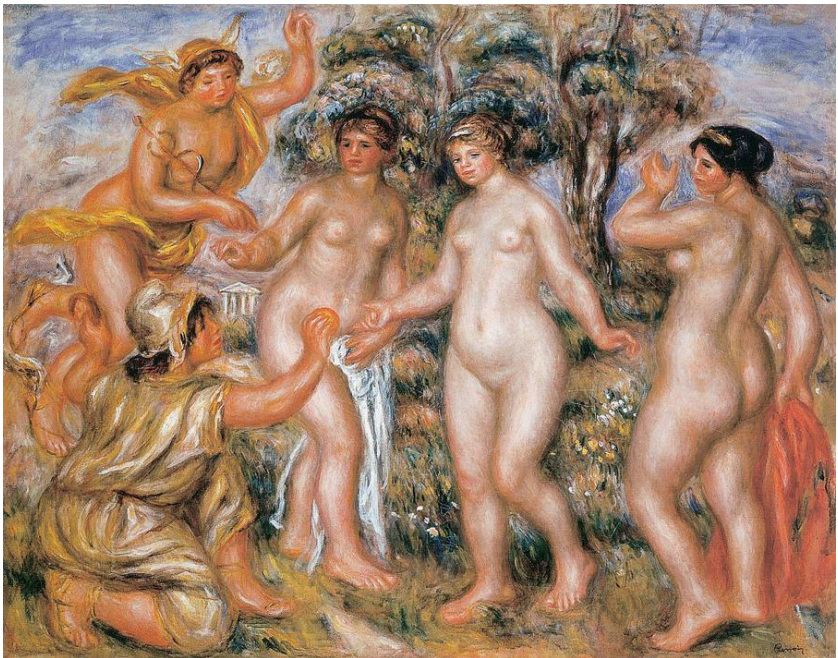
Monet, Sisley, Pissarro, e incluso Cézanne, con quien Renoir disfrutó de una fuerte y larga amistad, raras veces acudían a Montmartre. Renoir mantenía una relación especial con Berthe Morisot y su familia, por lo que la muerte de la impresionista en 1895 supuso una gran pérdida para él. “Berthe Morisot”, asegura Jean, “hizo a mi padre un regalo póstumo en la forma de Ambroise Vollard. Ella adivinó que ese extraño personaje era un genio a su manera...” (J. Renoir, op. cit., pág. 336). Él mismo acudió a ver a Renoir. “Fui a buscar a Renoir, que vivía en Montmartre en una vieja casa llamada el Château des Brouillards”, relataba Vollard. “En el jardín la criada, que parecía gitana, no sólo no me pidió que esperase, sino que además me mostró rápidamente el pasillo de la casa, por donde apareció una joven de aspecto regordete y natural, como las ciudadanas de la época de Luis XV en algunos de los pasteles de Perroneau. Era la señora Renoir”. (J. Renoir, op. cit., pág. 336-337). Aparte de amigo, Vollard se convirtió en el agente y biógrafo de Renoir. La “gitana” de cabellos oscuros que estaba en el jardín era Gabrielle Renard, una prima de Aline, a quien habían pedido que viniera desde Essoyes para ayudarles en casa. Cuando ella vino, Pierre ya estaba bastante crecido y Jean se convirtió en su principal preocupación. Montmartre creció acostumbrado a ver a Gabrielle llevando al más joven Renoir a la espalda. Más tarde, la muchacha se convertiría en una de las modelos preferidas del anciano Renoir. Entre los amigos que Berthe Morisot “legó” a Renoir se encontraba el escritor Stéphane Mallarmé, quien en una ocasión envió una carta a Renoir, que por entonces vivía en Rue Saint-Georges, del siguiente modo: A celui qui de couleur vit au

trente-cinq de la Rue du vainqueur du dragon, porte ce pli, facteur (“Al hombre que por el color vive, en el número 35 de la calle del vencedor del dragón, entréguele este sobre, cartero”). (J. Renoir, op. cit., pág. 390). Aunque pueda sorprender, la carta llegó a Renoir, que se había convertido en una parte inseparable de Montmartre. El literato del círculo de Nabis, Thadée Natanson, editor del periódico simbolista *La Revue Blanche*, nos dejó una descripción muy gráfica de Renoir en 1896: “ (...) ojos relucientes, llenos de brillo y ternura a la vez. Sus ágiles dedos constantemente toman y acarician su bigote y barba grises... Camina y retrocede. Se sienta, y apenas levantado decide volver a sentarse, (...) siempre sabe hablar con pasión renovada sobre el arte de la pintura. Se ríe ante un chiste, se divierte con una anécdota, cuenta algo divertido, se indigna o comienza a protestar y luego regresa a los artistas del siglo XVIII”. (*La Revue Blanche*, n° 73, París, 15 de junio de 1896, pág. 554). La salud de Renoir siempre fue delicada. En sus cartas se encuentran continuas referencias a la bronquitis y a la neumonía que le mantuvieron en cama durante largos periodos de tiempo.

Un ataque de neuralgia en Essoyes en 1888 le paralizó un lado de la cara, y en 1897 sufrió una auténtica desgracia. En un día lluvioso de verano, en Essoyes, se cayó de la bicicleta rompiéndose el brazo derecho. Afortunadamente ya había aprendido a pintar con la mano izquierda después de haber sufrido otra fractura previa, por lo que su trabajo no se vio interrumpido. Aline limpiaba su paleta, lavaba los pinceles y eliminaba la pintura de las partes insatisfactorias del lienzo. Sin embargo, esta última caída resultó ser un fatídico acontecimiento. El artista comenzó a sentir intensas molestias y el médico de la familia no le consolaba contándole los incurables tipos de artrosis ocasionados por tales lesiones. Renoir estuvo condenado a pasar los últimos veinte años de su vida en constante sufrimiento, consciente de que estaba amenazado por una completa inmovilidad que podría suponer el fin de su trabajo. Pero en su frágil cuerpo había un fantástico deseo de vivir y una pasión por crear. Continuó trabajando hasta el final.



Auguste Renoir, Las bañistas, c.1887. Óleo sobre lienzo, 115 x 170 cm, Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia.



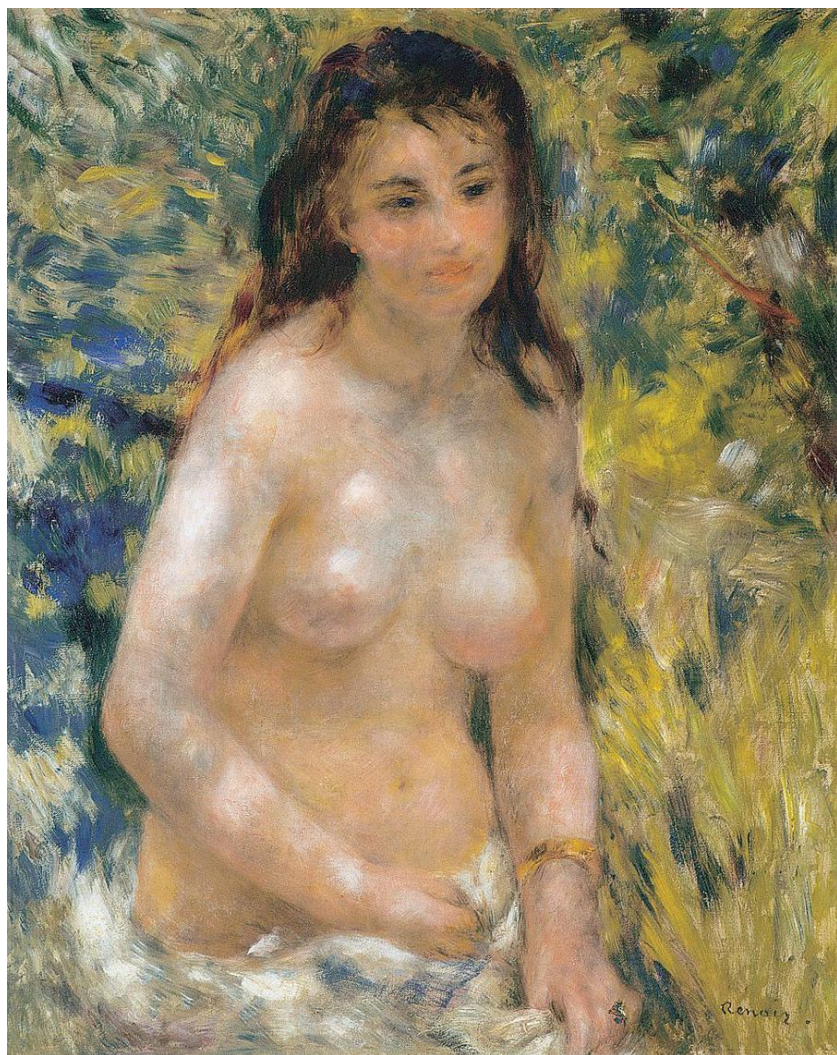
Auguste Renoir, Juicio de Pâris, c.1913-1914. Óleo sobre lienzo, 73 x 92.5 cm, Museo de Arte, Hiroshima.

Esos últimos veinte años, la mayoría de ellos dentro de un nuevo siglo, también trajeron grandes alegrías. En 1901, Aline tuvo su tercer hijo, una niña a la que llamaron Claude, que sustituyó como modelo a Jean, por entonces bastante crecido. Ahora la pequeña “Coco” era vestida de rojo y Renoir pintaba su cabello dorado, mientras que el de Jean fue finalmente cortado para evitar que los muchachos se burlasen de él. En 1900 Renoir fue nombrado caballero de la Legión de Honor, y en 1911 oficial.

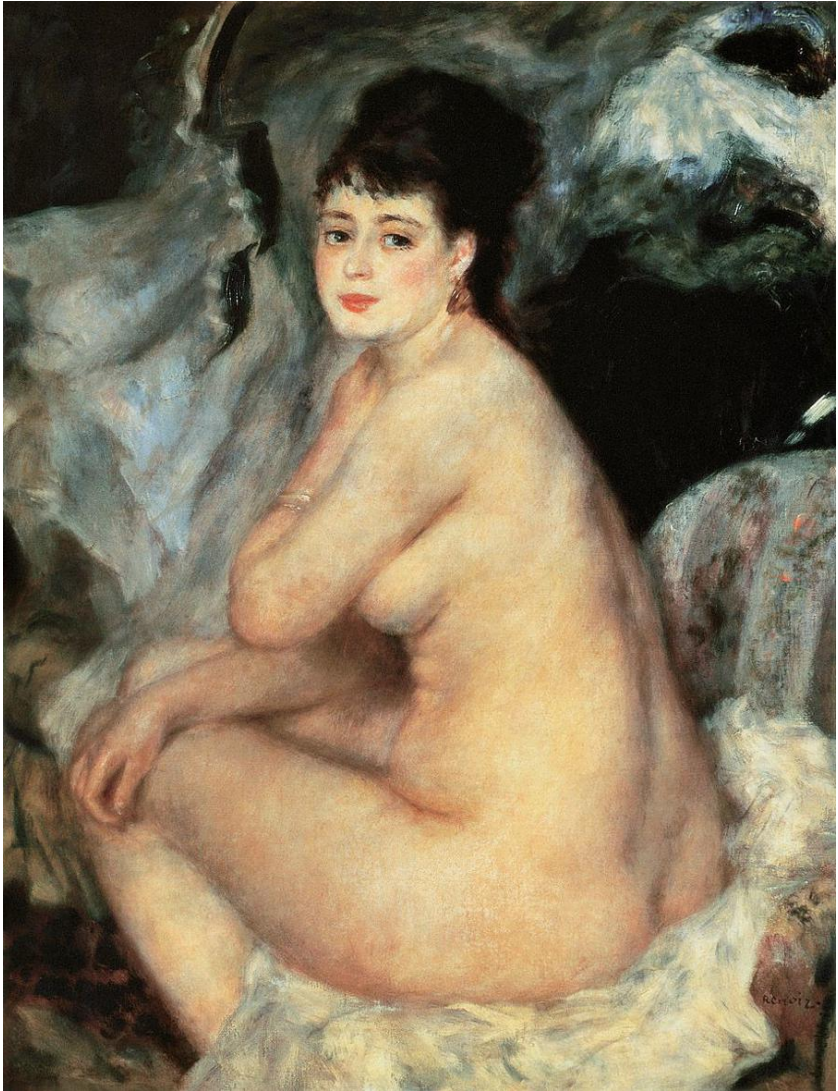
En París, Nueva York y Londres tuvo lugar una serie completa de exposiciones, convirtiéndose en un auténtico triunfo para Renoir. El artista estaba especialmente encantado con una muestra retrospectiva de su pintura en el Segundo Salón de Otoño en 1904, donde se le había asignado toda una sala. Expuso allí su obra junto a los jóvenes artistas Bonnard, Vuillard, Valtat, Roussel y Matisse, que no sólo se habían convertido en sus sucesores en la pintura, sino que además le rodearon durante los últimos años de su vida. Exponer junto a ellos le quitó años de encima y le supuso una alegría inesperada. Justificándose después de un comentario bastante desafortunado hecho en una entrevista sobre el Salón de Otoño, Renoir escribió a Durand-Ruel en octubre de 1904: “Acepté porque confiaba en los organizadores de la exposición. Estoy encantado con lo que hice. Todos están contentos. Aquellos con los que pude hablar piensan que la exposición es muy interesante y, lo que es menos frecuente, organizada con buen gusto. Es un éxito. ¿Qué más se puede pedir? Me daba miedo, observando el gran número de exposiciones que aparecen y desaparecen. Pero estaba equivocado; mejor”. (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 184). Aline luchaba por que Renoir se recuperase. Probaron todas las aguas medicinales de Francia. En ocasiones había una mejoría engañosa, que nunca duraba mucho. La familia podía ver cómo la cara de Renoir iba cambiando, cómo la enfermedad estaba deformando y agarrotando sus dedos. En 1912 los Bernheims, que se habían unido a Durand-Ruel y Vollard como agentes habituales de Renoir,

encontraron un médico que prometió volver a poner al artista en pie.

Un régimen estricto y un mes de tratamiento les dieron alguna esperanza. Un buen día, el doctor reunió a la familia de Renoir para mostrarles los avances. Se esperaba que el artista se levantara por sí solo de un sillón y caminase alrededor de éste mientras le miraban, algo de lo que no había sido capaz durante mucho tiempo. Renoir hizo lo que se esperaba de él, pero antes de sentarse de nuevo anunció: “Lo dejó. Requiere toda mi fuerza de voluntad y no me queda nada para pintar. Cuando todo está dicho y hecho (hizo un pícaro guiño), si hay que elegir entre caminar y pintar, prefiero pintar”. (J. Renoir, op. cit., pág. 493).



Auguste Renoir, Estudio. Torso, efecto de sol, 1875. Museo de Orsay, París.



Auguste Renoir, Desnudo, 1876. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

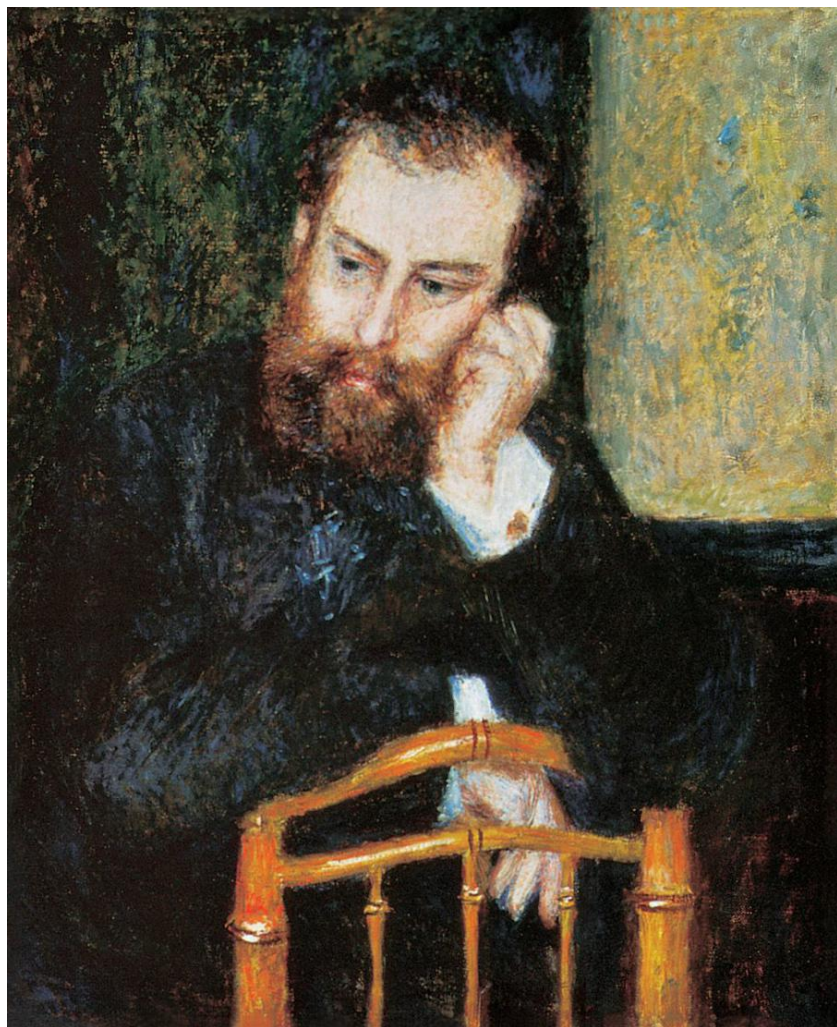
En este periodo, la familia vivió por temporadas en París, en el bulevar Rochechouart, en la costa mediterránea y en pueblos del sur de Francia, intentando encontrar el lugar donde el clima

resultase más adecuado para Renoir. Finalmente, se detuvieron en el pueblo de Cagnes. Renoir le comentó a Jean que no había nada más bello en el mundo que el valle del pequeño río Cagne. A pesar de la enfermedad del artista, la casa siempre rebosaba vida. Los amigos no dudaban en tomar en tren para acudir a verle. Renoir podía ser desplazado sobre rieles especialmente hechos para su silla en el jardín donde pintaba. Gabrielle posó para él al igual que otras modelos que casi se convirtieron en miembros de la familia y vivían en la casa. Les pusieron apodos: la Boulangère, la Grand-Louise. La idea principal durante los últimos años de la obra de Renoir fue la creación de grandes cuadros con figuras desnudas, acercándose a la pintura mural. Ya en 1887 había pintado Grandes Bañistas en el estilo de aquellos años, inspirado en Ingres y en cierto modo austero. “Precisamente ahora, que ya no tengo brazos o piernas, me gustaría pintar grandes lienzos”, aseguró al joven artista Albert André, que llegó a ser un amigo muy cercano de la familia en aquellos últimos años. “¡Sueño sólo con Veronese, con las Bodas de Canaán!... ¡Es terrible!” (A. André, op. cit., pág. 28).

En 1908, en Les Collettes, con el fondo de perennes olivos, pintó su primera versión de Juicio de Paris, una obra que posteriormente no sólo repitió, sino que además convirtió en relieve con la ayuda de escultores. La última aventura de Renoir surgió de su relación con Aristide Maillol, que en ese mismo año realizó un retrato escultural de Auguste a petición de Vollard. El anciano artista disfrutaba viendo trabajar a Maillol y le entraron ganas de realizar en escultura lo que ya había hecho en pintura. Desgraciadamente, había un obstáculo importante: Renoir apenas podía utilizar sus manos. Vollard acudió a casa de Renoir con el joven escultor Richard Guino, alumno de Maillol, que se convirtió en las “manos” del artista. Siguiendo las instrucciones del anciano comenzó haciendo una pequeña figura de Venus, más tarde una estatua de la misma diosa de casi dos metros de altura y una versión en alto relieve de Juicio de Paris. También allí, en el jardín, Renoir pintó su último gran lienzo, con el que quería hacer su testamento como pintor: las Bañistas presentada por sus hijos en el Louvre en 1923. Fue el hecho de pintar lo que le mantuvo vivo.

En 1914 estalló la Primera Guerra Mundial y los dos hijos mayores del artista se marcharon al frente. Este hecho fue demasiado para

Aline, que murió ese mismo año, dejando solo a Renoir. Pierre y Jean regresaron heridos y la vida fue volviendo a la rutina. Renoir siguió trabajando pero cada día era más duro; murió de neumonía en Les Collettes el 2 de diciembre de 1919, después de conseguir acabar su última obra, un bodegón con anémonas. Toda su vida se mantuvo como siempre había sido, fiel a sí mismo.



Auguste Renoir, Retrato del pintor Alfred Sisley, c.1875. Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm, Instituto de Arte, Chicago.

Alfred Sisley (1839-1899)

“El más reservado, tímido, calmado y modesto de los impresionistas”

(L. Venturi, “Los pintores impresionistas y Durand-Ruel”,

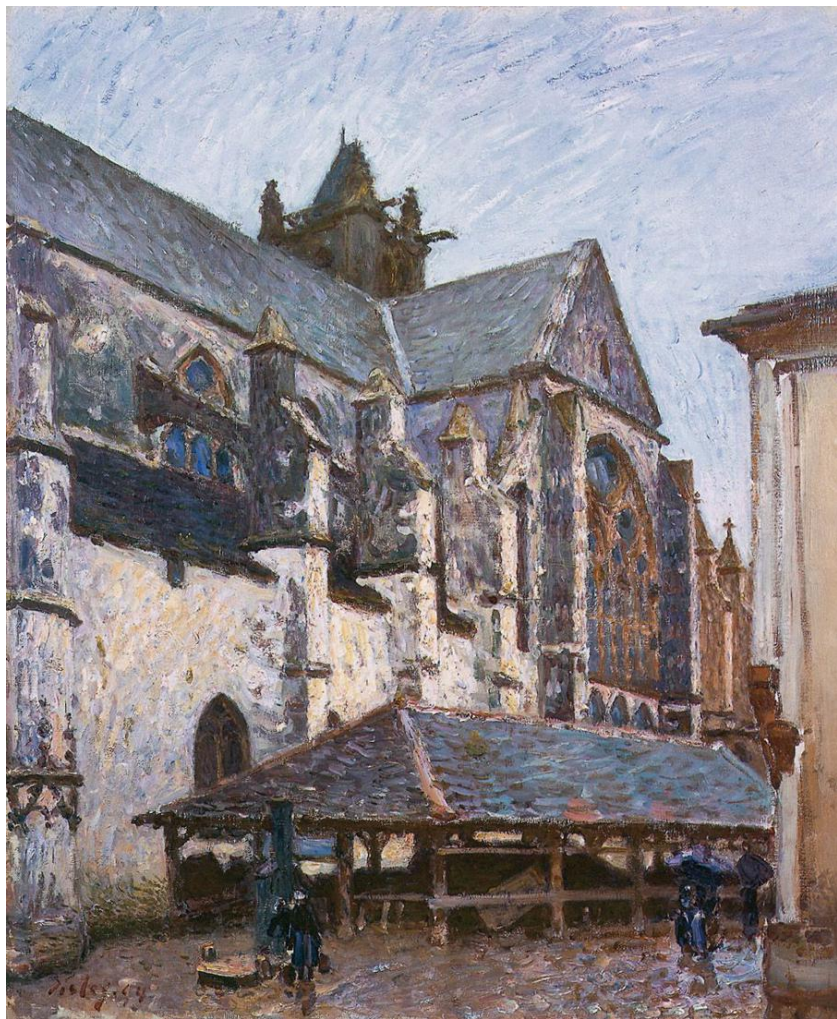
en Les Archives de l’Impressionnisme, op. cit., vol. 1, pág. 46).

De padres ingleses, Alfred Sisley nació en París, el 30 de octubre de 1839. Su progenitor William Sisley, oriundo de Manchester, era un hombre de negocios que exportaba flores artificiales a América. La madre de Alfred, Felicia Sell, pertenecía a una antigua familia de intelectuales londinenses. Educó a su hijo en el amor al arte, especialmente la música, y le inculcó los buenos modales. Pero él aún no tenía la intención de ejercer las bellas artes como profesión. Cuando el instruido joven cumplió 18 años, sus padres le enviaron a Inglaterra. Daban por hecho que sus estudios se encaminarían a los negocios del café y el algodón. El propio Alfred aprovechó la oportunidad para sumergirse en la vida cultural inglesa. Pasó cinco años en Inglaterra, entre 1857 y 1861 y, en el país de Shakespeare, por primera vez se sintió inglés. Estudió literatura inglesa, pero le interesaban más los grandes maestros de la pintura de aquel país. Es muy probable que observando la técnica libre de los paisajes de Turner y Constable, que parecían estudios preparatorios, Sisley sintiera que tenía vocación para el género. A su regreso a París en 1862, consiguió el permiso de sus padres para estudiar pintura. En aquella época el negocio familiar prosperaba y Sisley no tenía preocupaciones económicas. En octubre de 1862 el destino le llevó al estudio independiente de Charles Gleyre, donde Claude Monet, Auguste Renoir, y Frédéric Bazille acudían a estudiar. Pronto se hicieron inseparables. A pesar del indiscutible papel dominante de Monet, el tímido y modesto Sisley permaneció independiente y firme en sus convicciones. Dibujaba con mimo y paciencia, totalmente decidido a alcanzar la perfección. “Bazille vino al estudio con un joven dispuesto a “incendiar la casa”. Era Sisley”,

Jean Renoir relata, recordando las historias que le contara su padre. “Era hijo de un comerciante inglés (...) Después de cada sesión los tres amigos iban a La Closerie para beber cerveza y discutir acaloradamente. Renoir era el más joven: Sisley y Bazille tenían dos años más que él. Finalmente vino Monet y completó el grupo”. (J. Renoir, op. cit., pág. 120). Pronto Sisley se convirtió en un elemento imprescindible. Con Pissarro, que también se había unido a ellos, entabló una amistad que sería para siempre. Todos los amigos sentían un especial cariño por Sisley. “Su don era la cortesía”, continua el hijo de Renoir. “Era un ser humano encantador”. Las mujeres, especialmente, respondían a su deseo sincero de protegerlas. Pero ese afán de protección le llevaría a un calvario de autosacrificio y su cortesía tampoco le ayudaría. Un gesto de reconocimiento o un apretón de manos le conmovían profundamente. “No podía resistirse a unas faldas”, comentó Rendir. “Podíamos estar caminando por la calle, hablando del tiempo y de repente, Sisley había desaparecido. Le encontrábamos rezagado, coqueteando”. “Digamos que tenía buen gusto”, continúa Jean Renoir. “Mi padre recordaba a la criada de una posada a las afueras de París (...) “Una muchacha bonita”, exclamó Auguste Renoir. “La pinté yo mismo, posó como un ángel. Sisley no se conformaba con pintarla y ella estaba loca por él” (J. Renoir, op. cit., pág. 131). Renoir realizó varios retratos de Sisley: apuesto y elegante, con grandes ojos tristes.

En uno de ellos aparece con su mujer, Marie Lescouezec, con quien se había casado en 1866. Jean Renoir también habla de este retrato. Comenta que “da cierta idea de la actitud encantadora de Sisley, no sólo hacia su esposa, sino hacia todas las mujeres. La expresión en el rostro de la señora Sisley, e incluso su cuerpo, expresa más de lo que yo podría sobre la alegría y confianza que la actitud de este caballero podía suscitar. La señora Sisley había posado como modelo para su futuro marido y para mi padre, que sentía un gran respeto hacia ella. “Una mujer profundamente atenta, muy correcta. Posó porque su familia se había arruinado, no sé cómo”. Enfermó fatalmente y Sisley la atendió muy generoso, de forma extraordinaria, pasando sus días junto al sillón en el que ella intentaba descansar”. (J. Renoir, op. cit., pág. 131-132). Renoir pintó el retrato de Sisley con su esposa en el bosque de Fontainebleau, donde ellos trabajaban al aire libre. Fue Sisley quien

había animado a sus amigos a dejar su aprendizaje en el estudio de Gleyre y salir a pintar directamente a la naturaleza. Le indignaba, mucho más que a sus amigos la arrogante actitud de Gleyre hacia el paisaje. Desde sus inicios, el paisaje para él fue más que un género pictórico básico, siendo el único género que trabajó toda su vida.



Alfred Sisley, La iglesia de Moret bajo la lluvia, 1894. Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm, Museo y Galería de Arte, Birmingham, Reino Unido.



Alfred Sisley, La iglesia de Moret. Atardecer, 1894. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm, Museo del Petit Palais, París.

Después de dejar el estudio de Gleyre, Sisley pintaba a menudo con Monet, Renoir, y Bazille en los alrededores de París. En 1865, ante la invitación de Jules Le Coeur, amigo de Renoir, Sisley y Renoir

acudieron a pintar al pueblecito de Marlotte junto al bosque de Fontainebleau. Al mismo tiempo, Monet y Bazille se encontraban trabajando en las profundidades del bosque, en Chailly-en-Biere. Ambos pueblos no distaban mucho y los amigos se veían a menudo, especialmente en la vieja posada de Mère Anthony, que puede observarse en el cuadro de Renoir. Sisley posaba frecuentemente para Renoir, a pesar de que actualmente, no siempre es posible identificar las figuras en sus últimos cuadros. En 1865, Sisley y Renoir pasaron el otoño y el invierno en Marlotte. Uno de aquellos paisajes, Rue de Village à Marlotte (Rue de Village en Marlotte), (Galería de Arte de Albright-Knox, Buffalo), fue aceptado para el Salón de 1866. Su composición escenográfica y el esquema cromático oscuro, en tonos marrón, muestran que estaba fuertemente influenciado por la escuela de pintura Barbizon, el enclave en sí mismo lo propició. En París, Sisley cambió de domicilio en varias ocasiones. Uno de sus apartamentos se encontraba en la Cité des Fleurs, en Batignolles (Vue de Montmartre Prise de la Cité des Fleurs [Vista de Montmartre desde la Cité des Fleurs], 1869, Museo de Grenoble, Grenoble).

Muchos pintores parisinos centraron sus obras en Montmartre, desde el artista romántico Georges Michel hasta el cofundador de la escuela de Barbizon, Théodore Rousseau, quien de hecho realizó allí su primer paisaje. En el cuadro de Sisley se observa Montmartre en la distancia, detrás de un prado verde oscuro. No hay nada romántico en ello. El esquema cromático del cuadro continúa siendo oscuro. Por primera vez aparece una atmósfera triste, intranquila, algo que se mantendría en la pintura de Sisley. Esta sensación se consigue con los pequeños árboles, recientemente plantados, lacios y desnudos, y el enorme cielo invernal, cubierto de nubes. A partir de 1870 empiezan a aparecer en la pintura de Sisley los primeros rasgos del estilo que posteriormente se convertiría en el de la pintura impresionista. En Péniches sur le canal Saint-Martin (Vista de las gabarras en el canal Saint Martin) (1870, Fundación Oskar Reinhart, Winterthur) utiliza pinceladas cortas, de color puro o mezclado con blanco plomo. A partir de este momento, el esquema cromático en la pintura de Sisley se vuelve más claro. Esta nueva técnica crea la sensación de agua en movimiento con brillantes reflejos de color en su superficie y una claridad fría en la atmósfera. Ha nacido la luz en la pintura de Sisley. Sisley pasó el

periodo de la Guerra francoprusiana y la Comuna de París en las afueras de la capital, de alquiler en una cabaña del pueblo de Voisins-Louveciennes.



Alfred Sisley, Helada blanca, verano de San Martín, 1874. Óleo sobre lienzo, 46.5 x 55.5 cm, Colección privada, Dublín.



Alfred Sisley, Otoño: ribera del río Sena, cerca de Bougival, 1873.
Óleo sobre lienzo, 46.3 x 61.8 cm, Museo de Montreal de Bellas
Artes.



Alfred Sisley, Inundación en Port-Marly, 1876. Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm, Museo de Orsay, París.

No lejos de allí vivían Auguste Renoir y su hermano Edmond; por otra parte, Renoir y Sisley acudían juntos a pintar al bosque de Marly. El padre de Sisley se arruinó durante la Guerra y falleció poco después, con lo que el pintor se quedó totalmente sin recursos. En 1872 Pissarro y Monet le presentaron a Paul Durand-Ruel, a quien ellos habían conocido en Londres. A partir de ese momento y hasta el final de su vida, Durand-Ruel compraría cuadros de Sisley, a pesar de que en aquella época su pintura aún no tenía seguidores y no resultaba fácil vender sus obras. Durante los cuatro años que vivió en Louveciennes, Sisley pintó numerosos paisajes de las orillas del Sena. Descubrió Argenteuil y la pequeña ciudad de Villeneuve-la-Garenne, que en su obra quedaría como la imagen de silencio y tranquilidad, en un mundo que la industria y la civilización aún no habían desfigurado. Al contrario que Pissarro, él no buscaba una precisión de la realidad. Sus paisajes siempre están coloreados por su actitud emocional hacia ellos. Sus puentes, al igual que los de

Monet, se encuentran en el campo, en un modo completamente natural. Un sereno cielo azul se refleja en la tranquila superficie del río. En armonía con ello, algunas casas pequeñas de color claro y la frialdad de la vegetación crean la sensación de la luz del sol. En el cuadro *Village au bord de la Seine*, Villeneuve-la-Garenne (Pueblo a orillas del Sena, en Villeneuve-la-Garenne), (1872, Museo Hermitage, San Petersburgo), Sisley mantiene el esquema de construcción clásica, con elementos paisajísticos laterales y un espacio escénico en el plano principal. No hay figuras, pero casi es posible sentir físicamente la presencia del pintor, al borde del río y bajo la sombra de los árboles, con los ojos fijos en la otra orilla. A partir de este momento, la visión de Sisley será puramente impresionista, dando la vuelta al viejo sistema de perspectiva aérea; en lugar de un paso gradual de tonos cálidos en primer plano a la distancia fría, pinta deslumbrante agua azul en el plano medio con cabañas en tonos cálidos y luz dorada en el fondo; el único impacto carmesí del cuadro aparece en uno de los tejados. Hablando sobre estas obras de Sisley, Renoir afirmaría que provocaban un fuerte deseo de pasear adentrándose en ellos.

Realmente, fuese cual fuese el motivo, la perspectiva de Sisley parece llevar siempre la mirada hacia el fondo del cuadro. Un camino que desaparece en la distancia se convierte en uno de sus motivos favoritos. En la bien conservada y pequeña ciudad de Argenteuil (*Place d'Argenteuil*, 1872, Museo de Orsay, París), el espectador acompaña a las pequeñas figuras de transeúntes hacia el final de la calle. El camino de Sèvres (*Louveciennes, le Chemin de Sèvres*, 1873, Museo de Orsay, París), con una hilera de jóvenes y delgados árboles, invita al espectador a un melancólico paseo otoñal: apetece alejarse cada vez más, despacio, donde el camino descende, mostrando una vista de las colinas circundantes. El río en los paisajes de Sisley es además una ruta que invita a viajar lejos. Él ve en el Sena, no la animación alegre que veía Renoir, sino una calma sublime. Los árboles se reflejan inmóviles en el agua, tan lisa como un espejo. El río y el cielo son una misma cosa en este pálido azul celeste (*La Seine à Bougival* [El Sena en Bougival], 1872-1873, Museo de Orsay, París). Es precisamente en estos lugares donde Sisley descubrió los cambios de color que tenían lugar sobre la nieve. Pintó las calles nevadas de Louveciennes, con sombras azul claro y pequeñas manchas brillantes de la ropa de los paseantes.

Nunca se cansaba de representar estas calles y la nieve jamás perdió el interés para él.

No le resultó fácil captar ese instante en que la nieve cubre el camino, las paredes, y los árboles con su manto espeso y húmedo (La Neige à Louveciennes [Nieve en Louveciennes], 1878, Museo de Orsay, París). A través de las capas de nieve se pueden ver sutilmente muros rosados, mientras que la suavidad del azul celeste en la distancia casi se funde con la palidez del cielo invernal.



Alfred Sisley, Inundación en Port-Marly, 1872. Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm, Colección privada.



Alfred Sisley, El Sena en invierno en Bougival (Ribera del Sena en invierno), 1872. Óleo sobre lienzo, 46.5 x 65.5 cm, Museo de Bellas Artes, Lille.

Los críticos apenas podían discernir cualquier diferencia entre las obras de Sisley y las de los demás impresionistas, algo que siempre le disgustó. Pero a pesar de no ser el único al que trataban así, los críticos más sensibles habían ya tomado nota del encanto particular de sus cuadros antes de la primera exposición impresionista. En 1873 Armand Silvestre, en su famosa definición de los pintores paisajistas impresionistas, afirmó que Sisley era “el más armonioso y tímido” de ellos (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 284). Cuando Philippe Burty, uno de los mejores críticos de París escribió sobre Monet, Pissarro y Sisley, éste último, de forma bastante acertada mereció el honor de ser visto como una parte integral del Impresionismo, ya fuera para ser elogiado o para enfrentarse a los críticos: “Los señores Monet, Pissarro, Sisley (...) están buscando, con objetivos individuales pero también con una doctrina común, plasmar la apariencia general de un paisaje del modo más puro posible”, escribió. “En ocasiones la fantasía es notable. La armonía

entre el cielo, la tierra y la vegetación es de una precisión exquisita, pero a menudo resulta demasiado obvio lo que se ha sacrificado” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 289). Sisley participó en la organización de la primera exposición del clan y mostró cinco paisajes en ella en los que casi nadie reparó. Posteriormente presentó obras en otras dos exposiciones, después de las cuales aportó cuadros únicamente para las exposiciones séptima y penúltima. Nunca fue tan prolífico como Pissarro y el número de sus paisajes en las exposiciones fue claramente menor que el de su amigo. Pero Sisley nunca se desligó de los impresionistas y permaneció fiel a la causa común. “Ya sea exponiendo juntos o “à la queue leu leu” (uno detrás de otro), siempre seremos impresionistas para el público”, escribió a Durand-Ruel en 1882. “Entendería mejor que estuviésemos debatiendo la cuestión de si deberíamos o no exponer de forma regular todos los años. Pero si vamos a exponer anualmente, por nuestro bien hemos de hacerlo juntos”. (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 56).

Después de la primera exposición, Sisley pasó varios meses en Inglaterra, acompañado por el famoso cantante de ópera Jean-Baptiste Faure, que compraba cuadros de los impresionistas. En la brumosa Inglaterra, aunque pueda parecer extraño, la paleta de Sisley se enriquece de color. Sus paisajes ingleses tienen aspecto de una gran celebración. Allí sus motivos fueron los mismos que en Francia. Al igual que Monet pintaba regatas con banderines coloreados (Les Régates à Molesey près de Hampton Court [Las regatas en Molesey, cerca de Hampton Court], 1874, Museo de Orsay, París). Las azules aguas del Támesis están realizadas con pinceladas cortas, vivas, haciendo el rojo de las embarcaciones aún más luminoso (Les Régates à Hampton Court [Regatas en Hampton Court], 1874, Fundación Buhrle, Zurich). Al regresar de Inglaterra, Sisley se trasladó de Louveciennes a Marly-le Roi.



Alfred Sisley, Puente en Villeneuve-la-Garenne, 1872. Óleo sobre lienzo, 49.5 x 65.5 cm, Museo Metropolitano, Nueva York.



Alfred Sisley, La ribera del río Loing, 1885. Óleo sobre lienzo, 55.1 x 73.3 cm, Museo de Arte de Filadelfia.

Los tres años que allí pasó fueron un periodo de madurez e intensa actividad creativa. Sus paisajes se convierten en un tipo de crónica de la vida de una pequeña ciudad de provincia. Pintó los barcos avanzando lentamente a lo largo del Sena, el ganado en el abrevadero y, por supuesto, los caminos. En ocasiones comenzaba un paisaje directamente con el agua, ocupando todo el primer plano (Bords de la Seine à Port Marly [Riberas del Sena en Port Marly], 1875, Colección privada, Chicago). Cuando Sisley trabajaba en la finca de Hoschédé, en Montgeron, también pintaba agua en el primer plano, aunque sólo fuera una estrecha porción de estanque (Le Jardin Hoschédé, Montgeron [El jardín Hoschédé, Montgeron], 1881, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú). Por esta época Sisley se convirtió en un verdadero pintor de agua. Ésta le hechizaba, obligándole a escudriñar su superficie cambiante y a estudiar sus matices cromáticos, como hiciera Monet en los prados de Giverny. Los paisajes dedicados a la inundación de Port-Marly son la

culminación de sus logros. El pintor juega con el espacio y la perspectiva, encontrando finalmente la única solución posible: la casa rosa está congelada en un mundo donde cielo y tierra se funden, donde el reflejo apenas se ondula y las nubes se deslizan lentamente. Sisley es el único impresionista cuyos paisajes no se limitan a la belleza cambiante de la naturaleza, sino que se extienden a otras esferas: en ocasiones oníricas y otras veces de reflexión filosófica (*L'Inondation à Port-Marly* [Inundación en Port Marly], 1876, Museo de Orsay, París).

Sus paisajes siempre despiertan un sentimiento de serena admiración por la naturaleza, ternura y al mismo tiempo una ligera tristeza. No son simples cuadros en los que se representa la naturaleza sobre el lienzo, sino una expresión, mediante el color, de una compleja gama de sentimientos que la naturaleza remueve en la gente. En Sisley este sutil sentimiento hacia la naturaleza estaba conectado con el amor por la música que su madre le había inculcado: tocaba el piano con Bazille y su amigo común, el músico Edmond Maître; por otra parte, en los últimos años confesó a un amigo lo importante que había sido en su trabajo y en toda su vida una frase musical de Beethoven, escuchada por primera vez en su juventud: “Esta música tan alegre, tan rítmica, tan viva... parece como si hubiese sido parte de mí desde que la escuché por primera vez; responde a lo que siempre he sido, en lo más profundo. La canto de continuo; la tarareo mientras trabajo. Nunca me ha abandonado” (F. Daulte, Sisley. *Paysages* [Sisley. Paisajes], Lausana, 1961). En sus cuadros, Sisley produce esa sensación de libertad absoluta, e incluso cierta candidez, gracias no sólo a su intuición o a una excepcional sensibilidad en el vis a vis con la naturaleza, sino también a su consciente utilización de recursos pictóricos. “Mientras el pintor paisajista debe permanecer al mando de su oficio”, explicaba al crítico Adolphe Tavernier, “el tratamiento de la pintura, a pesar de que pueda resultar ser exagerado, ha de comunicar al espectador la emoción que ha sentido el pintor. Verá, yo soy partidario de utilizar diferentes técnicas en el mismo cuadro. Sé que no es el punto de vista convencional en este momento, pero creo que estoy en lo cierto, especialmente en lo que se refiere a representar un efecto de luz. Porque a pesar de que el sol puede suavizar algunas partes del paisaje, realza otras, y estos efectos luminosos que se manifiestan casi físicamente en la naturaleza

deben ser plasmados físicamente en el lienzo” (F. Daulte, Sisley. Paysages [Sisley. Paisajes], op. cit., pág. 26).

Después de Marly la familia Sisley vivió en Sèvres durante dos años. Su situación era muy difícil, los cuadros no se vendían y sólo gracias a Georges Charpentier lograban llegar a fin de mes. En 1879, buscando una salida a sus dificultades diarias, Sisley renunció a los principios impresionistas y envió varios cuadros al Salón para que fuesen evaluados por el jurado. Nuevamente sufrió una desilusión que le llevó a la desesperación, pero Sisley no era de los que se quejaban. En 1880 se alejó aún más de París, trasladándose con su familia junto al río Loing, inicialmente a un pueblo, y más tarde a la pequeña ciudad de Moret. De este modo regresaba a los lugares de juventud del grupo, ya que Moret estaba situada al borde del bosque de Fontainebleau. “Moret está a dos horas de París”, escribió a Claude Monet, “y cuenta con muchas casas en alquiler a precios entre seiscientos y mil francos. Hay un mercado semanal, una iglesia muy bonita y vistas bastante pintorescas” (F. Daulte, Sisley. Paysages [Sisley. Paisajes], op. cit., pág. 36). Permaneció allí el resto de su vida, y sus lienzos son un extraordinario poema a esta región. Resulta difícil imaginar cómo, a pesar de unas condiciones de trabajo realmente duras fue capaz de pintar paisajes que resultan tan libres, tan poéticos, y tan tranquilos. “Estoy trabajando todo lo que puedo, porque el próximo mes necesitaré una cantidad de dinero bastante elevada”, escribió a Durand-Ruel durante el verano de 1883 (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 58). “Hemos tenido un clima excelente durante varios días”, escribiría durante el verano de 1885, “pero se ha levantado un viento muy fuerte, lo que resulta bastante molesto para trabajar” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 59).



Alfred Sisley, Nieve en Louveciennes, 1878. Óleo sobre lienzo, 61 x 50.5 cm, Museo de Orsay, París.



Alfred Sisley, Efecto de nieve en Louveciennes, 1874. Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm, Colección privada, Londres.



Alfred Sisley, Las gabarras, c.1870. Óleo sobre lienzo, 69 x 100 cm, Museo de Dieppe.



Alfred Sisley, El puente de Moret-sur-Loing, 1888. Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm, Instituto de Arte de Minneápolis.



Alfred Sisley, El puente de Moret, 1893. Óleo sobre lienzo, 73.5 x 92.5 cm, Museo de Orsay, París.

La lealtad y la firmeza eran primordiales en el carácter de Sisley. Trabajó al aire libre durante toda su vida, lo que explica que siempre pintara sobre lienzos de tamaño menor a los que se venden ya preparados en las tiendas de bellas artes. Ni siquiera una vez se desvió de los paisajes directamente pintados de la naturaleza. Jamás aceptó un encargo convencional para ganar más dinero. A pesar de que siempre estaba necesitado, sus cartas a Durand-Ruel pidiéndole ayuda económica siempre estuvieron marcadas por sensibilidad y tacto, sin el tono insistente de las cartas de Monet. Moret era una pequeña ciudad y la familia Sisley vivía en una casita con jardín, al pie de la gran catedral gótica, que se convirtió en uno de los

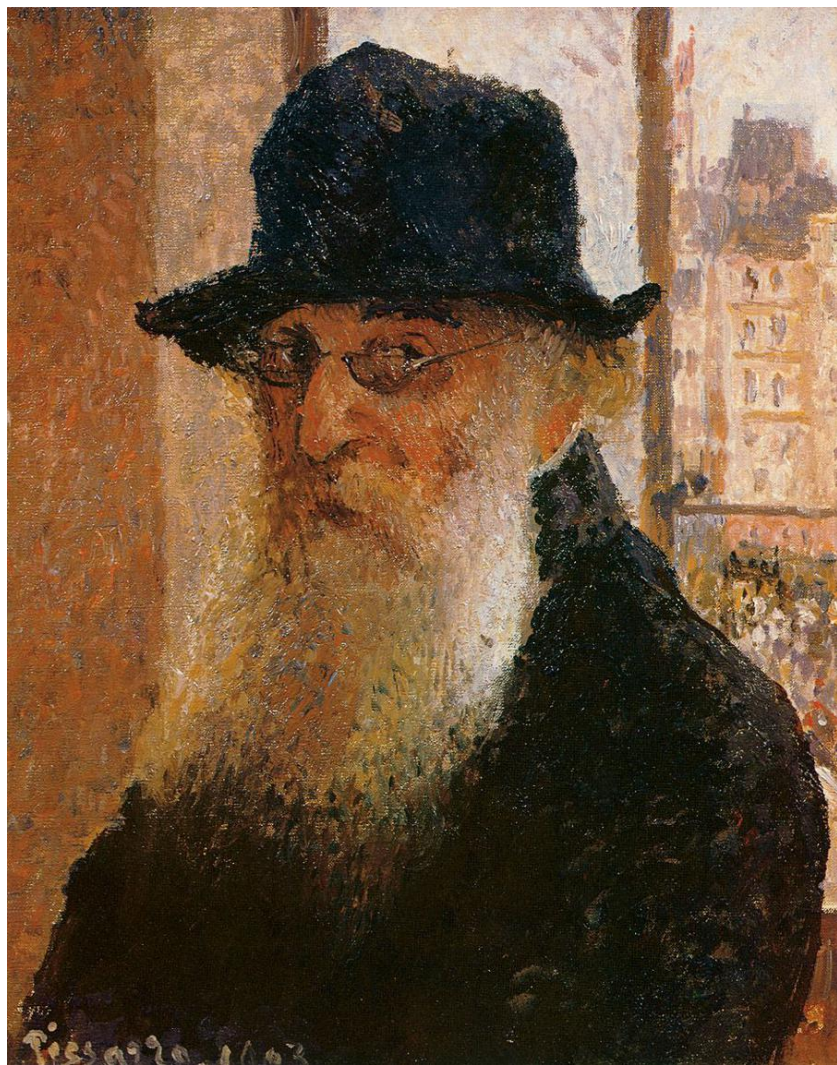
“protagonistas” de su pintura. No se cansaba de pintar el río Loing, con su viejo puente y su molino de viento. Con especial debilidad por motivos simples y tranquilos, Sisley encontró todo cuanto necesitaba para su pintura en los alrededores de Moret. El bosque de Fontainebleau reaparecía en sus cuadros. Pero ahora, en lugar de viejos y románticos senderos que descendían en el bosque, pintaba las ramas blancas de los árboles, agitadas por el viento, cumpliendo así el sueño impresionista de plasmar la naturaleza en la pintura, tal cual es. “En la pintura paisajística, no todo es de color de rosa”, escribió a un amigo en la primavera de 1883. “Esta mañana el viento era tan fuerte que tuve que parar. Se está nublando” (F. Daulte, Sisley. *Paysages*, op. cit., pág. 38). Gracias a su variedad de formas y a la dirección de sus impactos de color sobre la tierra arada y el cielo, Sisley fue verdaderamente capaz de pintar, no sólo los árboles frutales en Veneux, sino el propio viento (*La Campagne à Veneux* [El campo en Veneux], 1882, Museo Hermitage, San Petersburgo). Las frágiles ramas se balancean y crujen, mientras las nubes van y vienen a paso rápido. El cielo es otro elemento esencial en los paisajes de Sisley: sin el cielo no existirían. “El cielo no puede ser simplemente un fondo”, escribió al crítico Tavernier.

“Por el contrario, no sólo contribuye a establecer profundidad con sus planos (el cielo tiene una profundidad de planos al igual que la tierra), sino que también establece movimiento a través de su forma y su situación respecto al cuadro o dentro de la composición”. Incluso las palabras de su carta dedicadas al cielo tienen una resonancia poética: “¿Existe algo más magnífico o que entrañe más acción, que un efecto tan repetido durante el verano? Me refiero a un cielo azul con sutiles nubes deambulando. ¡Qué movimiento!, ¡qué tempo!, ¿No? Tiene el efecto de una ola cuando se está en el mar: te regocija, te arrastra con ella” (F. Daulte, Sisley. *Paysages* [Sisley. Paisajes], op. cit., pág. 40). Gracias a su tratamiento del cielo y del color del agua, es capaz de recrear el viento en su lienzo, aunque sólo pinte el río (*La Berge de la Rivière à Saint-Mammès* [La ribera en Saint-Mammès], 1884, Museo Hermitage, San Petersburgo).

Sisley falleció en su casa, próxima a la iglesia de Moret, el 29 de enero de 1899. Sólo había sobrevivido a su esposa durante un año. Poco antes de su muerte, el crítico Gustave Geoffroy le visitó. “Fue

un hombre tan literario como artista”, comentó Geoffroy, “demostraba y explicaba las cosas en un lenguaje preciso, y no he olvidado el esplendor de los árboles, los claros, y las rocas que elucidó con tal poesía” (F. Daulte, Sisley. Paysages [Sisley. Paisajes], op. cit., pág. 58). Muy pocos conocían realmente a Sisley y nadie de su tiempo apreciaba el real valor de su pintura, a excepción de sus amigos impresionistas. El 22 de enero de 1899, Pissarro escribió a su hijo: “dicen que Sisley está muy enfermo. Ese hombre es un buen artista, un gran artista. En mi opinión es un maestro comparable a los más grandes” (F. Daulte, Sisley. Paysages [Sisley. Paisajes], op. cit., pág. 52). Sisley llamó a Monet a su lecho de muerte y le encargó que cuidase de sus niños: su hijo Pierre y su hija Jeanne. “Sisley, Alfred, pintor artístico, de cincuenta y nueve años, residente en Moret, número diecinueve, Rue Montmartre, nacido en París y de nacionalidad inglesa...falleció hoy, veintinueve de enero, a la una de la madrugada, en su residencia de la arriba mencionada Moret”, así es la notación tal cual aparece en el registro de decesos de la ciudad de Moret-Sur-Loing (F. Daulte, Sisley. Paysages, op. cit., pág. 60).

Su vida había sido triste. Esperaba conseguir éxito, reconocimiento, pero la realidad lo impidió. Había nacido en Francia y amaba el país, aunque no había podido obtener la nacionalidad francesa. Pero su pintura perduraba. Su encanto, e incluso una cierta falta de seguridad en sí mismo, complementa armoniosamente la osadía de Monet: sin ello, la imagen del Impresionismo no estaría completa. Un día, en una conversación con el viejo impresionista Pissarro, un joven pintor, Henri Matisse, le preguntó qué significaba ser impresionista. Pissarro respondió que un impresionista era quien pintaba un cuadro nuevo cada vez. A la siguiente pregunta, “Entonces, ¿quién es el más representativo de los impresionistas?” Pissarro respondió sin dudar: “Alfred Sisley”.



Camille Pissarro, Autorretrato, 1903. Óleo sobre lienzo, 41.1 x 33.3 cm, Galería Tate, Londres.

Camille Pissarro (1830-1903)

*“Por lo que se refiere al resto de mi vida como pintor,
está vinculada al grupo de los impresionistas”*

(Camille Pissarro, “Carta a Paul Durand-Ruel”, en L. Venturi,

*Les Archives de l’Impressionnisme (Archivos del Impresionismo), op. cit.,
vol. 2, pág. 25).*

Ante la petición de Paul Durand-Ruel, Pissarro resumió su propia biografía del siguiente modo: “Nací en Santo Tomás (Antillas danesas) el 10 de julio 1830. Vine a París en 1841 para matricularme en el internado Savary, en Passy. En 1847 regresé a Santo Tomás, donde empecé a dibujar mientras trabajaba en una firma comercial. En 1852 dejé los negocios y me trasladé con el señor Fritz Melby, pintor danés, a Caracas (Venezuela), donde permanecí hasta 1855. Regresé a Santo Tomás para dedicarme a los negocios. Finalmente regresé a Francia a finales de 1855, a tiempo para poder visitar la Exposición Universal de París. Desde entonces he residido en Francia, y por lo que se refiere al resto de mi vida como pintor, está vinculada al grupo de los impresionistas. (L. Venturi, op. cit., vol. 2, págs. 24-25). Este “resto” de la biografía del pintor consiste en su vida entera, que fue inseparable del Impresionismo. Sin éste, la historia de la vida de Pissarro habría sido trivial, la típica de un pintor.

La vida de Camille Pissarro comenzó en un mundo exótico, en la rocosa isla de Santo Tomás, no lejos de Puerto Rico. Su padre, “Pissarro el judío”, regentaba una ferretería y deseaba ver a su hijo continuando el negocio familiar. Le envió a Francia para que estudiase en un respetable instituto de enseñanza secundaria en Passy, donde Camille permaneció durante seis años y donde comenzó a dibujar. El director del centro animaba las inclinaciones artísticas de sus alumnos. De regreso a la isla, Camille permaneció

ocupado en la ferretería durante cinco años, pero seguía dibujando. Un día, mientras supervisaba mercancía que se estaba cargando en el puerto y realizaba un boceto de los marineros que estaban trabajando, llamó la atención del pintor Melby, que se encontraba de viaje por Santo Tomás y convenció a Camille de que él también podría llegar a ser pintor. Posteriormente, Pissarro recordaría que no había sido capaz de soportar la vida tranquila en casa durante mucho tiempo, a pesar de que su salario como empleado era bueno. Aseguró que había querido romper con su vida burguesa tan pronto como le fue posible. Y así fue como abandonó todo con escasa reflexión y se fugó a Caracas con Melby. Tuvo que vencer numerosas dificultades pero lo consiguió gracias a su joven energía y entusiasmo. Aun así, el pintor concluyó que, si hubiese tenido la oportunidad de empezar de nuevo, habría actuado del mismo modo. Al regresar de Caracas, Pissarro reanudó su antiguo trabajo, pero ahora su padre ya no se oponía a su vocación. Camille dibujaba continuamente, pintando todo cuanto veía a su alrededor. Estaba seguro de que llegaría a ser profesional y por esta razón realizó un número incalculable de bocetos y estudios. En aquel momento, los paisajes ya ocupaban el centro de su atención, mientras se esforzaba por aprender a representar la profundidad espacial y trazar la composición de un cuadro. Viendo que sus intenciones iban en serio, su padre le envió a París para que estudiase en la Escuela de Bellas Artes.

No es accidental la mención de la Exposición Universal de 1855 que hace Pissarro en su apunte biográfico. En ella se expusieron las diferentes direcciones que él podía tomar. Había obras de Delacroix y paisajes de Daubigny, Jongkind, y Millet. Era imposible pasar por alto el “Pabellón realista” de Courbet. Pero lo que atrajo especialmente la atención del joven pintor de Santo Tomás fue la pintura de Corot. Incluso decidió visitarle y pedirle permiso para ser su alumno. Corot no aceptaba estudiantes, pero accedió a darle consejos. Más tarde, Monet recordaría que, en su juventud, Pissarro trabajaba al estilo de Corot. Dado que el modelo era excelente, Monet no desaprobó a su amigo, sino todo lo contrario, siguió su ejemplo. Sin embargo, cuando el Salón aceptó un cuadro de Pissarro en 1859, Camille apareció en el catálogo como estudiante de Antoine Melby. El hermano mayor de Fritz Melby, Antoine era conocido en aquella época, básicamente como pintor de paisajes

marinos. Había asistido a una buena escuela en Düsseldorf, llegando a ser experto en historia y pintura de género, además de vender con éxito sus obras en varios países. Su vínculo con Melby no influyó de forma importante en la formación de Pissarro como pintor profesional. Posteriormente, en 1864, Camille firmaría sus cuadros “alumno de Melby y Corot”, y es que los consejos de ambos maestros le ayudaron notablemente en su futuro como pintor.

En 1859 los padres de Pissarro se trasladaron a París. La asistente personal de su madre era una joven campesina de Burgundy, Julie Velay. Camille se enamoró de ella, pero su padre se negó a reconocer esta unión y le retiró la paga mensual a su hijo: aquí comenzaron las dificultades económicas que se prolongarían hasta el final de la vida de Pissarro. Camille y Julie contrajeron matrimonio en 1870, en Inglaterra, y ella fue una compañera fiel durante la dificultosa vida del pintor.

Por lo visto, después de trasladarse a París, Pissarro intentó cursar diferentes estudios relacionados con la Escuela de Bellas Artes, pero pronto se decepcionó y prefirió asistir a la Academia Suiza: la libertad de este centro atraía a la gente joven; por una modesta cantidad Pissarro podía dibujar a partir de modelos al natural, sin preocuparse por las exigencias de un profesor. Fue en la Academia Suiza donde conoció a Claude Monet y Paul Cézanne. Pissarro nunca recibió clases de Gleyre. Bazille, que le había conocido un día en casa de Édouard Manet, le llevó a la Closerie des Lilas, donde les gustaba reunirse. Era seis años mayor que los futuros impresionistas y dos años mayor que Édouard Manet. Sus jóvenes amigos pronto le apodaron “Père Pissarro”. Era apasionado, inteligente y amable, y realmente se convirtió en una especie de “padre” para los impresionistas. En su Autoportrait (Autorretrato), (1873, Museo de Orsay, París) aparece con su bata de pintor, ante un fondo de estudios que cuelgan en una pared; tenía cuarenta y tres años y con su extensa barba y mirada fija y seria parecía realmente el patriarca. “Nacido en las Antillas, se expresaba despacio, con un acento ligeramente rítmico”, contaba Renoir a su hijo Jean. “Era desaliñado en el vestir, pero elegía con cuidado sus palabras. Llegaría a ser el teórico de la nueva escuela” (J. Renoir, op. cit., pág. 122). Pissarro asistía de forma regular a los encuentros en el Café Guerbois, siendo respetado y apreciado por todos los que allí

se encontraban. El primer crítico que habló sobre él fue Zola, en 1866: “El señor Pissarro es un desconocido e indudablemente nadie le nombrará”, escribió. “Sepa que a nadie de aquí le gusta usted, que sienten que su pintura es demasiado escueta, demasiado oscura (...) Un modo de pintar solemne, austero, con extrema preocupación por la verdad y la justicia, mostrando un deseo intenso, violento. Es demasiado incómodo, señor; usted es un artista que me gusta” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 25).



Camille Pissarro, El viejo mercado de Rouen y la rue de l'Épicerie, 1898. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.



Camille Pissarro, El camino de Versailles en Louveciennes, 1870. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm, Stiftung Sammlung E.G. Bührle, Zurich.

El paisaje Bords de la Marne en Hiver (Riberas del Marne en invierno), (Instituto de Arte, Chicago) fue aceptado por el Salón en 1866. Pissarro había elegido un extraño motivo: una oscura colina ante un fondo de cielo nublado, sombrío, un campo vacío y una granja aislada. Zola, amigo y defensor de Édouard Manet, tenía una opinión muy favorable del artista y había descrito brillantemente su personalidad pictórica. Ese mismo año, Pissarro se trasladó a la pequeña ciudad de Pontoise. Daubigny le había descrito las bellezas del campo a orillas del río l'Oise, y además los padres de su esposa Julie vivían en esa misma localidad. Al final encontró lugares en el paisaje natural de allí que correspondían con su propio carácter. Posteriormente pintaría numerosos y extraordinarios lienzos en las inmediaciones de Pontoise. Pero los pintores paisajistas siempre son presa de cierto grado de inestabilidad. Pissarro no era diferente; por ello sintió la necesidad de variar sus emplazamientos, siempre buscando un paisaje donde poder expresarse completamente. En 1868 se instaló muy cerca de París, en Louveciennes, donde vivían familiares de Sisley y Renoir. Su casa estaba situada en el camino de Versailles a Saint-Germain. Como a los demás futuros impresionistas, le gustaba esta región con el serpenteante curso del Sena, sus islas y los pueblos de Bougival, Marly y Argenteuil.

Y como los demás, trabajaba con entusiasmo al aire libre, mientras su gama cromática iba perdiendo poco a poco el carácter oscuro y severo advertido por Zola, para hacerse paulatinamente más pura y más clara. Como ciudadano danés no fue llamado a filas durante la guerra franco-prusiana, y cuando el ejército prusiano se encontraba cerca de Louveciennes, Pissarro huyó a Bretaña con su familia, a la granja de su amigo Piette. Tuvieron que salir apresuradamente, por lo que no pudo llevarse sus cuadros. Entre las obras que quedaron en Louveciennes se encontraban no sólo sus lienzos, sino también algunos que Monet había guardado con él. Los soldados prusianos que tomaron la casa de Pissarro destruyeron casi 150 de estos cuadros: los tiraron sobre los caminos fangosos del jardín, empapado por la lluvia, para poder caminar mejor sobre ellos. Durante esta época Pissarro se encontraba en Londres, donde vivía su primo y hasta donde se había desplazado su madre, a pesar de que no resultaba fácil en absoluto salir del país con multitud de

gente presa del pánico y apresurándose por cruzar el Canal. Se reunió con Claude Monet y el agente de arte Paul Durand-Ruel. Pero sólo tenía un deseo: regresar a Francia. El crítico Théodore Duret le hablaba en sus cartas del saqueo de París durante la Comuna y del terror y la desesperación que reinaban en la ciudad, afirmando que sólo tenía un sueño: escapar también a Londres. A esto, Pissarro replicó: “No me quedaré aquí. Únicamente en el extranjero se puede apreciar lo buena, grande y hospitalaria que es Francia. ¡Qué diferencia aquí! Reciben sólo con desdén, indiferencia e incluso de forma grosera; entre colegas hay unos celos egoístas y una desconfianza que jamás había visto (...) A excepción de Durand-Ruel, que me compró dos pequeños cuadros, mi obra no se vende, en absoluto, lo que me resulta preocupante allá donde voy (...) Tal vez regrese a Louveciennes no tardando mucho, aunque perdí todo allí; quedan sólo unos cuarenta cuadros de mil quinientos. ¿Qué hicieron con ellos? (...) ¡malditos guerreros!” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 27).

A su vuelta a Francia, Pissarro regresó a Pontoise, más lejos de París. La región ya estaba poblada de artistas, y tenía notables vecinos: la casa de Daumier quedaba muy cerca de Pontoise, en Valmondois, y Daubigny vivía en el pueblo de Auvers, siendo frecuentemente visitado por su buen amigo Corot. Pissarro sentía un respeto ilimitado hacia todos ellos. Otra persona extraordinaria que vivía en Auvers era el doctor Paul-Ferdinand Gachet, quien además de tratar a los pintores, acudía a sus cafés favoritos y compraba sus cuadros. Durante la década de 1870 llegó allí un treintañero desde el sur de Francia, Paul Cézanne. Se instaló en Auvers y comenzó a pintar al aire libre en compañía de Pissarro. Una de las admirables cualidades de Pissarro era su calidez humana; estaba dispuesto a apoyar a quien necesitase ayuda. Era muy cordial con Cézanne, que en compañía de su familia se sentía como en casa y no tenía prisa por dejar Pontoise. Cuando Pissarro estaba en París, Cézanne y su hijo mayor, Lucien le escribieron contándole noticias de su familia en Pontoise. Pissarro enseñó a Cézanne a iluminar su paleta y a pintar sólo con los tres colores primarios y sus derivados inmediatos. Además era buen crítico y sabía cómo evaluar el talento de los demás. Escribió a Duret desde Pontoise, hablándole de los “estudios tan extraños y singulares” de Paul Cézanne, (L. Venturi, op. cit. vol. 1, pág. 37), y le comentó que este joven pintor de

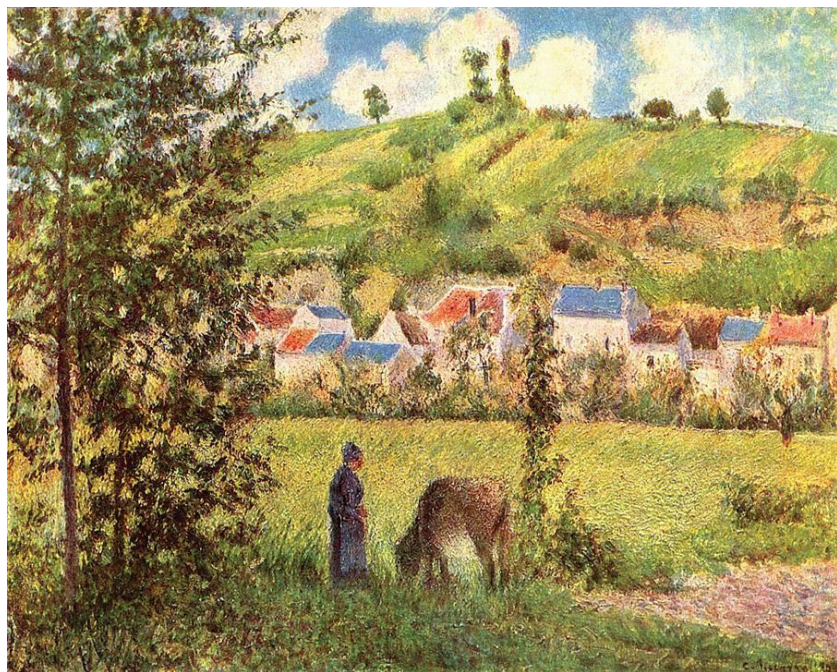
Provenza había sobrepasado todas sus expectativas: sus cuadros resultaban asombrosamente poderosos y llenos de energía. Aseguró que si Cézanne se quedaba en Auvers durante más tiempo, donde pretendía instalarse, su trabajo asombraría a aquellos pintores que con tanta prisa le había criticado. Más tarde, Cézanne comentaría que Pissarro había sido como un padre para él, e incluso más: como un dios benévolo. A partir de 1879, otro invitado habitual de la familia Pissarro fue Paul Gauguin, por entonces sólo un pintor amateur y coleccionista. Gauguin tampoco se olvidaría jamás de lo que había supuesto para él conocer a Pissarro y, pocos meses antes de su muerte, escribió en una de sus cartas: “Fue uno de mis maestros y nunca renegaría de él (J.-P. Crespelle, *Guide de la France Impressionniste*, París, 1991, pág. 65). En los alrededores de Pontoise y Auvers Pissarro pintó interminables prados y campos arados: motivos sencillos, en absoluto pretenciosos, la mayoría de las veces relacionados con tareas campesinas. Él mismo afirmaba que le gustaba representar la naturaleza “completamente desnuda”. El año de la primera exposición impresionista pintaba por lo general en una única tonalidad; su obra aún no estaba del todo libre de la influencia de Corot. Pintó *Le Champ Labouré* (El campo arado), (1874, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú), en tonos rosa-tostados, a los que sólo añadió ocasionales tonos verdes. Su composición fue inspirada por Daubigny, quien también pintó paisajes desde una barca, en planos paralelos al borde horizontal del lienzo. Así es como también Pissarro construyó el paisaje en *Louveciennes*, (*Paysage, Louveciennes*, Museo de Orsay, París), tal vez pintado a principios de la década de 1870; previamente se pensaba que había sido realizado en los alrededores de Pontoise. Aquí los planos paralelos refuerzan el ritmo de los árboles, que se elevan equidistantes entre sí y paralelos al borde inferior del lienzo. La gama de color continúa siendo bastante oscura. Resulta inevitable recordar a Zola afirmando que al público no le gustaría la pintura de este artista.



Camille Pissarro, Camino en Louveciennes, 1872. Óleo sobre lienzo, 60 x 73.5 cm, Museo de Orsay, París.



Camille Pissarro, Isla de Lacroix con efecto de niebla, 1900. Óleo sobre lienzo, 46.4 x 55.6 cm, Colección John G. Johnson, Museo de Arte de Filadelfia.

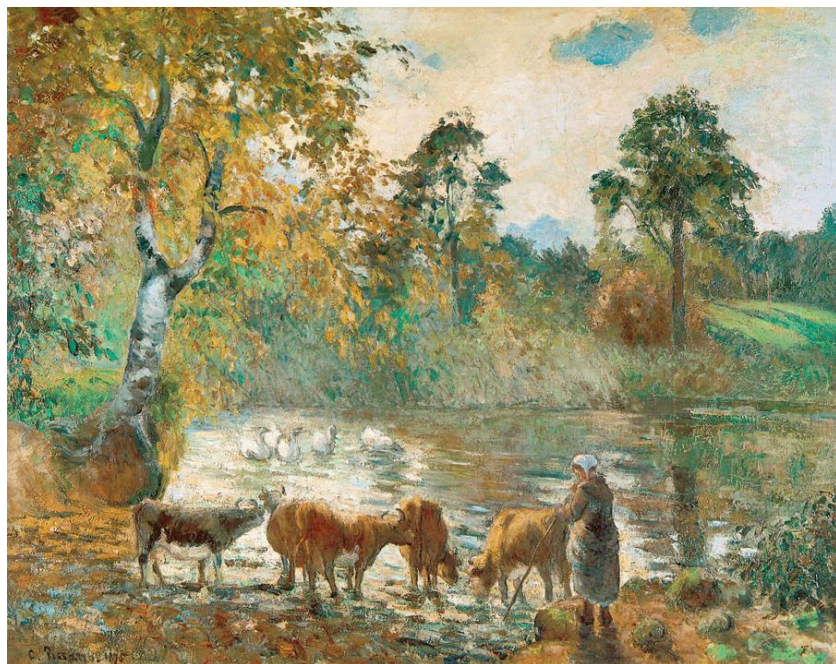


Camille Pissarro, Paisaje de Chaponval, 1880. Óleo sobre lienzo, 54.5 x 65 cm, Museo de Orsay, París.

En realidad no se trata de poesía del paisaje rural, o una naturaleza idílica lejos de la civilización urbana. Pissarro plasma la monotonía de la vida cotidiana de la gente en medio de una naturaleza familiar, prosaica. En otro paisaje, *Le Lavoir, Bougival* (El lavadero de Bougival) (previamente *Le Lavoir, Pontoise* [El lavadero de Pontoise], Museo de Orsay, París), además de mujeres lavando, existe otro detalle aún más trivial: una pequeña fábrica con una chimenea de la que sale humo, que se eleva sobre esta pintoresca orilla del Sena. Incluso antes, en 1869 ó 1870, en *Paysage aux Environs de Louveciennes. Automne* (Paisaje en los alrededores de Louveciennes, Otoño) (Museo de J. Paul Getty, Malibú), Pissarro había pintado patios traseros y huertas, en lugar de caminos poéticos y el espejo del agua. Uno de los mejores paisajes de Pissarro se mostró en la primera exposición en el estudio de Nadar, en 1874: *Gelée blanche* (Helada blanca) (Museo de Orsay, París), en

la que el motivo está por completo desprovisto de cualquier encanto. Pintó una suave colina, casi llana, con pequeños árboles serpenteantes y la figura de un campesino inclinado por el peso de un atillo de leña. Pero es aquí donde se revela la especial poesía de Pissarro. La gama de color dorado que fusiona la tierra y el cielo da la sensación de suave luz solar y el velo blanco de la escarcha matinal. Como motivo paisajístico de este cuadro, adelantándose a Monet y Sisley, Pissarro elige una escena de la naturaleza que estaba a punto de cambiar: las sombras de los álamos cruzan en diagonal los planos horizontales del paisaje. Los propios árboles no aparecen en el cuadro sino que se encuentran fuera de él. Este tipo de composición recuerda a las construcciones de los cuadros de Édouard Manet, donde el espectador parece estar dentro del espacio de la obra pictórica. Posteriormente, Pissarro haría cada vez más lienzos donde el énfasis estaba en plasmar las condiciones atmosféricas; esto sucedió en especial en sus paisajes de nieve (*La Garenne à Pontoise, Effet de Neige* [Madriguera en Pontoise, efecto de nieve], 1879, Instituto de Arte, Chicago).

Sin embargo, hacia el momento de la primera exposición, Pissarro ya había encontrado su propia visión de la naturaleza, lo que le hacía diferente de sus amigos paisajistas. En 1873, con un criterio extraordinario, el crítico Armand Silvestre escribió: “A primera vista resulta difícil diferenciar la obra del señor Monet de la del señor Sisley, y el estilo de este último del del señor Pissarro”. (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 284). Ésta era la opinión de los críticos. Incluso en 1877, cuando los espectadores ya se habían acostumbrado a distinguir a los pintores impresionistas, Philippe Burty escribió que todos ellos tenían el mismo defecto: “Sus paisajes, que observados con atención no se pueden confundir entre sí, tienen un defecto imperdonable para nosotros: reducen los árboles al estado inmaterial, y estos troncos y ramas, que tienen su belleza al igual que el cuerpo humano con sus extremidades, son plasmados con la rigidez inaceptable de postes de telégrafo y ramas sin forma” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 292).



Camille Pissarro, Estanque en Montfoucault, 1875. Óleo sobre lienzo, 73.5 x 92.5 cm, Instituto Barber de Bellas Artes, Birmingham, Inglaterra.



Camille Pissarro, Paseo en burro en Roche-Guyon, 1864-1865. Óleo sobre lienzo, 35 x 51.7 cm, Colección privada. Londres.

Pero Silvestre ya conocía la peculiaridad de cada uno antes de la primera exposición. Para él, Pissarro era “el más auténtico y más naive” de todos ellos (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 284). En la pintura de Pissarro, por lo general los objetos no se disuelven en el aire circundante y se convierten en matices de color. Por el contrario, en Coteau de l’Hermitage, Pontoise (Ladera de l’Hermitage, Pontoise), 1873, (Museo de Orsay, París), las casas construidas con piedra áspera tienen un realismo palpable. En el paisaje Le Chemin Montant l’Hermitage, Pontoise (Camino ascendente, l’Hermitage, Pontoise), 1875, (Museo de Brooklyn, Nueva York), las casas adosadas sobre la ladera de la colina parecían pronosticar con sus formas geométricas y nítidos contornos el cubismo del futuro. En el famoso Toits Rouges, Coin de Village, Effet d’Hiver (Los tejados rojos, rincón de aldea, efecto de invierno), 1877, (Museo de Orsay, París), las sombras sobre los troncos de los árboles y la claridad volumétrica de las casas de tejados rojos casi consiguen crear un efecto de relieve sobre el lienzo.

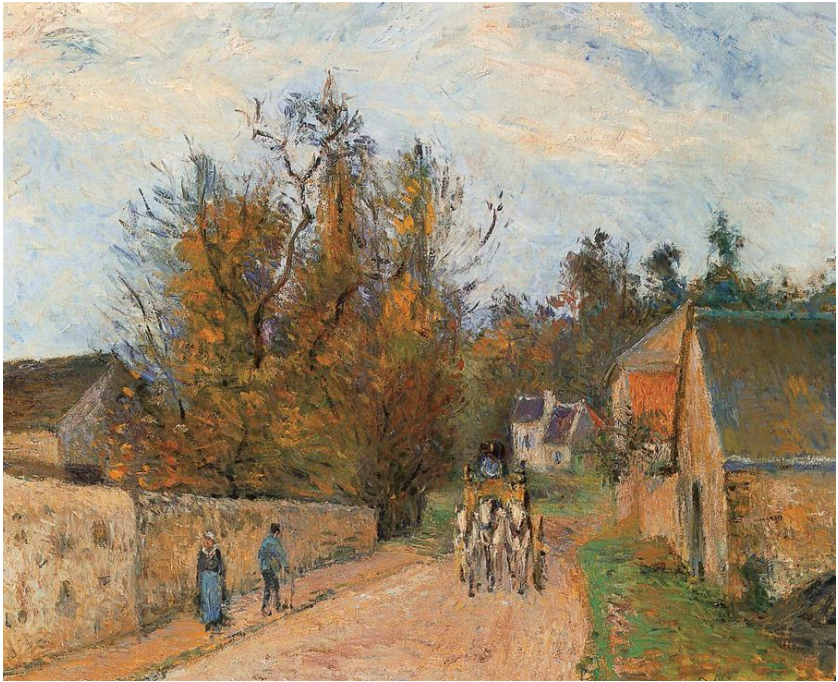
Pissarro estaba convencido de que el grupo necesitaba amigos para hacerse un hueco propio. Entre los futuros impresionistas era uno de los más valientes. “Tienes razón, amigo mío, estamos empezando a impactar”, escribió a Théodore Duret en febrero de 1873, “algunos de los maestros consolidados nos están desafiando duramente, pero ¿estas diferencias de opinión deberían sorprendernos cuando uno llega, sin ser invitado, y planta su modesta bandera en medio del conflicto?” (...) Esperamos seguir adelante sin preocuparnos por la opinión de los demás” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 36). En 1874 Pissarro tomó parte activa en la organización de la primera exposición. Durante las discusiones sobre su estructura, insistió en la necesidad de crear una cooperativa. Como ejemplo propuso los reglamentos del sindicato de panaderos, que había conocido en Pontoise. Igualmente propuso un sistema por el que cada pintor estaría bien situado cuando llegara el momento de colgar los cuadros. Para evitar conflictos, Pissarro consideró necesario determinar por grupos, dónde se colgaría cada cuadro. Pero todas estas propuestas fueron rechazadas porque parecían demasiado radicales ante los ojos de los demás pintores.

Las ideas de Pissarro durante las discusiones sobre la exposición surgieron por su constante interés en los aspectos sociales de la vida. Pissarro permaneció en la pobreza a pesar de trabajar de forma implacable y decidida; en su situación, se sentía como los campesinos a los que veía trabajando duramente en Pontoise y otros pueblos cercanos. Ello también explica bastante por qué fue el único del grupo de los impresionistas que heredó los motivos rurales de Millet. En sus paisajes aparecen campesinos trabajando y descansando. En 1873 el crítico Théodore Duret, gran amigo de Pissarro, escribió al pintor comentándole que había comprado su paisaje con tres burros y una pequeña pastora. El crítico comentó que daba lo mismo si la obra estaba pintada con paleta clara u oscura, porque ello no cambiaba nada: por la intensidad de los sentimientos que transmitía, este paisaje era tan maravilloso como los realizados por Millet. La comparación con Millet no era casual: en determinado momento Pissarro había intentado en serio iniciarse en la pintura de género. En 1874 escribió a Théodore Duret para decirle que iba a dejar el bosque, donde había permanecido durante todo un mes, para regresar a Pontoise. Comentó que ya había

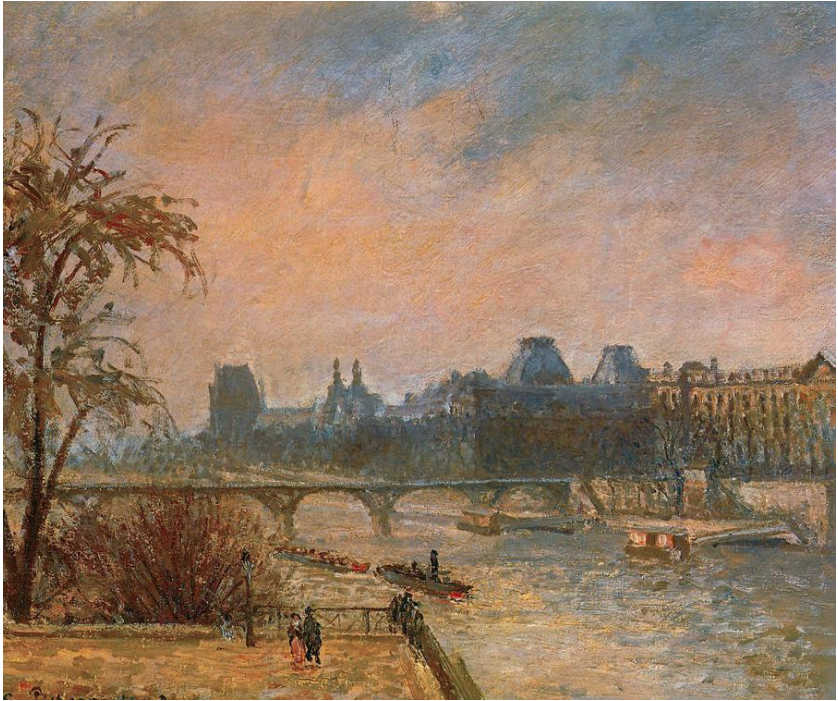
empezado a pintar personas y animales, y había realizado alguna pintura de género. Pero se sentía tímido e incómodo en este estilo. Desde su juventud había intentado cultivar el pintor paisajista que llevaba dentro y lo había conseguido. Todos sus amigos estaban entregados al paisaje. Durante cierto tiempo Pissarro se interesó por las teorías sociales de los anarquistas, pero para él la verdad del arte superaba todas las demás. Mucho después, en 1892, escribiría que había leído *Le Pain et la Liberté* (El pan y la libertad) del anarquista ruso Kropotkin, cuyas ideas consideraba utópicas aunque, como sueño, resultaban maravillosas. Además, había casos de utopías hechas realidad, por lo que era posible que sucediera lo mismo con ésta, siempre y cuando la humanidad no se desplomase antes en una completa barbarie. Pero Pissarro consideraba que las ideas de Kropotkin sobre el arte eran inaceptables: Kropotkin pensaba que era necesario vivir como los campesinos para poder llegar a comprenderlos. Pissarro afirmó que bastaba con tener una pasión por un algo, y por ello, no era necesario ser campesino: lo primero y más importante era ser artista.



Camille Pissarro, Fábrica en Pontoise, 1873. Óleo sobre lienzo, 46 x 54.5 cm, Museo de Bellas Artes, Colección James Philip Gray, Springfield, Massachusetts.



Camille Pissarro, Diligencia en el camino de Ennery al Hermitage, Pontoise, 1877. Óleo sobre lienzo, 46.5 x 55 cm, Museo de Orsay, París.



Camille Pissarro, El Sena y el Louvre, París, 1903. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm, Museo de Orsay, París.

Pissarro mostró varias docenas de sus paisajes en cada exposición impresionista hasta la octava y última, en 1886. Fue el único del grupo en participar en todas sus exposiciones y no volvió a remitir sus obras al Salón. Pintaba praderas en flor y campos arados, ramas desnudas de los árboles en invierno, manzanos floreciendo con fuerza, sombras azul claro y destellos rosados sobre la nieve. La obra *Route d'Ennery Près de Pontoise* (El camino a Ennery, cerca de Pontoise), 1874 (Museo de Orsay, París) hace recordar inevitablemente la referencia de Sylvestre a la “naïveté” de Pissarro.

Entre las colinas de suave pendiente, apenas cambiantes, que nunca se cansaba de pintar, aparecen caminos con pequeñas figuras: dos viajeros en una diligencia, un caminante con un saco sobre sus hombros y dos mujeres con sombrero. Es un mundo real a la par

que infantil, como las obras de los pintores del arte naive.

Pissarro, enamorado de París, acudía allí cuando podía, ya que su pobreza y su trabajo en paisajes rurales mantuvieron a la familia en la provincia. Tenía seis hijos, pero más tarde perdió a una niña. La vida en el campo resultaba mucho más económica. Por otra parte la esposa del pintor criaba animales y cultivaba verduras, lo que facilitaba de algún modo las cosas. A pesar de sus penurias, Pissarro no cambió su actitud hacia sus amigos. La vida había hecho todo lo posible por destrozarle, pero él continuaba siendo el alma y el corazón del clan, el “Viejo Pissarro”, y siempre estaba dispuesto a ofrecer su ayuda. Cuando recibió una carta triste y entrañable en la que Manet desde Pontoise, se lamentaba por los problemas que estaba teniendo para vender sus cuadros, Pissarro respondió que, a pesar de que “mis tierras son pequeñas y mi despensa está vacía”, le informaría con mucho gusto si se enteraba de alguna oportunidad. En 1882 los Pissarro se trasladaron al pequeño pueblo de Osny, a unas tres millas de Pontoise, donde la vida sería aún más sencilla. El pintor consideraba que su situación financiera en ese momento era relativamente estable. “Aunque no nado en la abundancia, como dicen los románticos”, escribió a Duret. “Estoy disfrutando de ventas modestas pero razonables” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 62). En septiembre incluso decidió hacer un viaje por la región de Aube y la Costa de Oro, esperando encontrar nuevos motivos. “Viejas torres, iglesias y antiguas casas con un aire romántico, resultaría verdaderamente interesante plasmarlas con nuestra visión moderna” escribió (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 62). En 1884, Pissarro se dirigió de nuevo hacia el norte. Se instaló en Eragny, junto al riachuelo Epte (el mismo que bañaba el Giverny de Monet) en una casa de labranza a orillas del río, frente al pueblo de Bazincourt. Los prados y las colinas de suaves cimas de Eragny se convirtieron en el “estudio” de Pissarro, como lo hicieran los prados de Giverny para Claude Monet. Como los demás impresionistas, Pissarro trabajaba con total entrega, bajo la lluvia y en días de escarcha, esperando siempre el fenómeno atmosférico que necesitaba. Por lo general disfrutaba cuando el clima era adverso. “No podré terminar mis dos cuadros”, escribió a Durand-Ruel. “No veo los efectos de la escarcha; por otra parte ha habido unas inundaciones estupendas, pero ¡han durado tan poco...!” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 39).

Pissarro viajó frecuentemente a Londres, Bruselas y Rouen. Esta animada ciudad portuaria le atraía. Pintó Rouen por primera vez en 1883, regresando allí en varias ocasiones durante 1896. Alojado en el Hotel D'Angleterre le comentó a su hijo que la vista desde su ventana, en el mezanine, era magnífica.

En febrero de 1896 se llegó a interesar en especial por el puente Boieldieu, o el Gran Puente. “Me interesa en particular el puente del ferrocarril en día de lluvia y muy animado, con vehículos, peatones, trabajadores del puerto, humo, y niebla a lo lejos”, escribió. “Quería plasmar la viva actividad de este enjambre que es el muelle de Rouen”. (L'Impressionnisme et le Paysage Français [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit., pág. 208). En esta carta está perfilando un plan para los paisajes urbanos que implementaría en su pintura, punto por punto, durante los últimos años de su vida. La mejor vista del Gran Puente se observaba desde las ventanas del Hotel d'Angleterre, y Pissarro la plasmó con entusiasmo (Le Grand Pont, Rouen [El Gran Puente, Rouen], 1896, Museo de Arte del Instituto Carnegie, Pittsburgh). “Tengo un motivo (...) desde mi ventana, el nuevo barrio de Saint-Sever justo al otro lado, con la horrible estación de Orléans reluciendo, completamente nueva y un montón de chimeneas humeantes, enormes y pequeñas”. Describió este paisaje a Lucien tal cual aparecería en su lienzo. “En primer plano, barcos y agua: a la izquierda de la estación está el barrio de la clase obrera, que se extiende a lo largo del muelle hasta el puente del ferrocarril, el Puente de Boieldieu. Sucede por la mañana, con un sol difuso, sutil”. Da la impresión de que se podría recrear con exactitud un día de invierno a partir de estos apuntes. “Es tan hermoso como Venecia (...), tiene un carácter excepcional (...). Es arte y lo estoy contemplando personalmente. No es el único motivo, ya que hay maravillas a derecha e izquierda”. (L'Impressionnisme et le Paysage Français [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit., pág. 208).

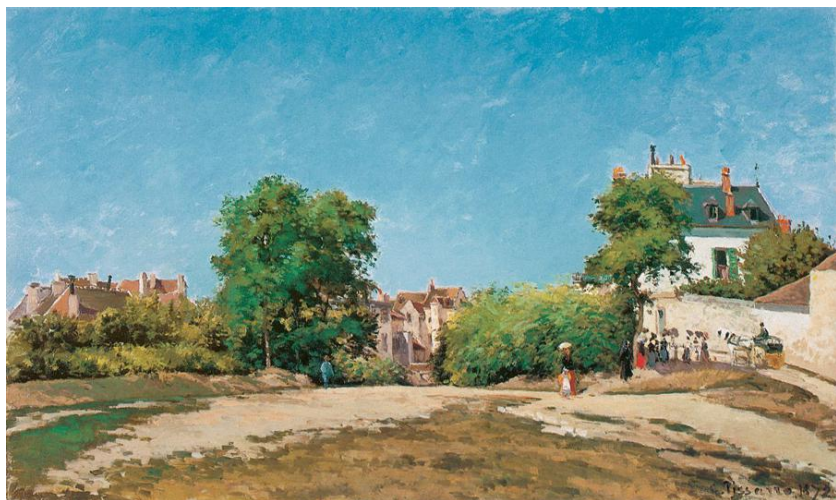


Camille Pissarro, La estación de Lordship Lane, Dulwich, 1871. Óleo sobre lienzo, 44.5 x 72.5 cm, Instituto Courtauld de la Galería de Arte, Londres.



Camille Pissarro, Las orillas del Marne en Chennevieres, 1864-65. Óleo sobre lienzo, 91.7 x 145.4 cm, Galería Nacional de Escocia,

Edimburgo.



Camille Pissarro, El cruce, Pontoise (La plaza del viejo cementerio), 1872. Óleo sobre lienzo, 55.8 x 91.5 cm, Museo de arte Carnegie, Pittsburg, Pensilvania.

Independientemente de la actitud del Pissarro hacia su motivo pictórico, éste siempre era impresionista; el clima era otro aspecto de igual importancia para el pintor. “¡El sol! Es algo tanpreciado en este momento... Los lienzos que empecé para plasmarlo están en el fondo de mis cajas esperando a que aclare, pero los efectos de la lluvia no desaparecen” escribió desde Rouen, “¡incluso en alguna ocasión tengo que cerrar mis ventanas!” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 41). Para un pintor impresionista, pintar un paisaje desde una ventana era lo mismo que trabajar al aire libre.

En 1885 Pissarro conoció a Seurat y Signac. Durante un corto periodo de tiempo él y su hijo Lucien se adhirieron a su estilo “puntillista”, “neo-impresionista”, y ambos empezaron a pintar utilizando pequeños toques yuxtapuestos de color. Al principio, Pissarro se sentía cautivado por el modo en que Seurat abordaba el arte clásico y la ciencia del color. Pissarro era un hombre muy

entusiasta y gracias a su temperamento permaneció joven durante toda su vida. Realizó una serie completa de obras puntillistas al estilo de Seurat y Signac, pero en 1888 empezó a advertir a éste sobre los peligros de seguir ciegamente el “Puntillismo”. Le recomendó que utilizase la ciencia, que pertenecía a todos, pero que conservase su sensibilidad artística. Sabía que resultaría imposible cambiar la visión de Seurat sobre lo positivo del nuevo sistema de pintura, y que el artista con toda certeza entraría en cuestiones relacionadas con él. Pero, “El viejo Pissarro” sentía demasiado respeto por Signac como para no avisarle. Estaba convencido de que la creatividad estaba por encima de la teoría. Con estos principios, llegó a la conclusión de que el “Puntillismo” no estaba hecho para él, porque producía una sensación monótona carente de vida. Durante la década de 1890, Pissarro se vio forzado a interrumpir su trabajo en el campo: debido a un problema ocular, no podía seguir trabajando al aire libre. En París realizó numerosas láminas, además de pintar abanicos que le reportaron algo de dinero.

A finales del siglo surgió una locura por el estilo japonés, “le japonisme”, que era uno de los elementos decorativos dentro del “Art Nouveau”. En 1893, todo París estaba fascinado ante la exposición del pintor japonés Hiroshige. Pero Pissarro seguía siendo impresionista en sus cuadros de abanicos. Describió a su hijo Lucien uno de estos abanicos que, según decía, había tenido un efecto inesperado: una puesta de sol en tonos carmesí, como una aurora boreal con un rastro de niebla gris perla, y, en esta niebla, contornos borrosos de vacas. Dibujaba estos abanicos en papel japonés, resultando evidente la influencia de los maestros nipones.

En la década de 1890 Pissarro empezó a pintar los paisajes parisinos que le consagrarían como pintor paisajista urbano. Encontró el modo de reconciliar su preferencia por pintar al aire libre con las prohibiciones médicas: alquilaba una habitación en alguna parte, un piso lo más alto posible, preferiblemente un ático, desde el que pudiera contemplarse una magnífica panorámica de París. “Je veux, pour composer chastement mes églogues, / Coucher auprès du ciel, comme les astrologues / Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde..., / Je verrai l’atelier qui chante et qui bavarde;...”

“Quiero dormir cerca de las estrellas, como los antiguos astrólogos”,

escribió Charles Baudelaire, “para componer castamente mis églogas / desde lo alto de mi ático, con la barbilla entre mis manos... / veré el taller, que habla y canta”. (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, “Tableaux Parisiens, 86, Paysage” [Las Flores del Mal, “Cuadros parisinos, 86, Paisaje”] París, 2002, p. 135).



Camille Pissarro, El boulevard Montmartre de París, 1897. Óleo sobre lienzo, 74 x 92.8 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.



Camille Pissarro, Plaza del Teatro Francés, 1898. Óleo sobre lienzo, 65.5 x 81.5 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.

Claramente resultaba imposible distinguir detalles, pero el pintor podía detectar el pulso de París en sus calles permanentemente animadas. Pintó cerca de la ventana, como había hecho en Rouen o en el campo al aire libre. Empezó y completó su paisaje en una sola sesión, como al aire libre, mientras sus ojos estuvieron protegidos de la exposición al viento. Anteriormente había pintado escenas urbanas aisladas: Le Bulevar Rochechouart (El bulevar Rochechouart) en 1878, y un efecto de nieve en Les Bulevares Extérieurs (Los bulevares exteriores), igualmente en 1878. Ahora pintaba la Rue Saint-Lazare. Los trenes procedentes de Eragny llegaban a la estación de Saint-Lazare, un trayecto que Pissarro solía utilizar cuando acudía a París. En 1893 se instaló en el Hotel Garnier de Rue Saint-Lazare. Pintó cuatro vistas de esta calle desde la ventana del hotel, comenzando así su larga serie de paisajes parisinos. Después le llegó una oportunidad que jamás habría

imaginado: “El día diez de este mes me voy de nuevo a París; en esta ocasión para hacer una serie del bulevar des Italiens”, escribió a su hijo en febrero de 1897 desde Eragny. “Lo he decidido en una habitación espaciosa del Grand Hotel de Russie, en el número uno de Rue Drouot, desde donde puedo ver la entera sucesión de bulevares dirigiéndose casi todos a la Puerta de Saint-Denis, o al bulevar Bonne-Nouvelle”, (*L’Impressionnisme et le Paysage Français* [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit., pág. 204). Desde esta ventana comenzó a pintar el largo entramado de amplios bulevares que se sucedían uno a otro, en diferentes situaciones y momentos del día y con diferente clima. Quería ver a los numerosos veraneantes desde arriba, lo que aportaría nuevo ritmo y color al paisaje. “Aquí estoy, con todo preparado, llenando enormes lienzos”, escribió días más tarde. “Voy a intentar preparar uno o dos para representar a la multitud del Martes de Carnaval. No sé aún qué sucederá; espero que los carteles no me molesten (*L’Impressionnisme et le Paysage Français* [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit., pág. 204).” Pissarro preparó un lienzo con la perspectiva del bulevar, que pintaría después, durante el momento que quería representar.

Realizó un total de quince variaciones utilizando Bulevar Montmartre: en días normales de trabajo, con vehículos yendo y viniendo mientras en las aceras la oscura masa de peatones camina con tranquilidad (*Bulevar Montmartre. Soleil Après-Midi* [El bulevar Montmartre. Sol durante la tarde], 1897, Museo Hermitage, San Petersburgo); en otros, este mismo bulevar está inundado por una corriente de vivos colores durante la celebración del Carnaval (*Bulevar Montmartre, Mardi-Gras, 1897*, Colección Armand Hammer, Los Ángeles). “Tengo muchas obras empezadas. El Martes de Carnaval hice los bulevares, muy concurridos y el Boeuf-Gras, con el efecto del sol sobre carteles y los árboles y la gente a la sombra” (*L’Impressionnisme et le Paysage Français* [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit., pág. 204).



Camille Pissarro, Plaza del Teatro Francés, París. Efecto de lluvia, 1898. Óleo sobre lienzo, 73.6 x 91.4 cm, Instituto de Bellas Artes, Mineápolis.



Camille Pissarro, Cosecha de heno en Eragny, 1901. Óleo sobre lienzo, 51.5 x 64.7 cm, Galería Nacional de Canadá, Ottawa.



Camille Pissarro, Joven lavándose los pies, 1895. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm, Donativo de la Corporación Sara Lee, Instituto de Arte de Chicago.

En esta serie Pissarro continuó y detalló la imagen del nuevo París de aquella época, empezada por Monet en su Bulevar de los Capuchinos (1873, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú). Estuvo en varios hoteles y apartamentos, manteniendo siempre como motivo el París de Haussmann. “Olvidé comentarte que he encontrado una habitación en el Grand Hotel du Louvre con una extraordinaria vista de la Avenida de la Ópera y la esquina de la Plaza del Palacio Real. ¡Muy bonito para hacer!” escribió en 1897. “Puede que no sea muy agradable estéticamente, pero estoy encantado de poder plasmar las calles más pequeñas de París, en las que normalmente se piensa como algo feo, pero que son tan plateadas, tan luminosas y tan animadas... totalmente diferentes a los bulevares y completamente modernas” (L’Impressionnisme et le Paysage Français [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit.,

pág. 206). Siguió trabajando con el mismo método, preparando la composición del paisaje con anterioridad. “Aquí estoy, llegué ayer”, continuó la carta para su hijo. “Tengo dos habitaciones grandes y amplios ventanales desde los que puedo contemplar la Avenida de la Ópera. El motivo es magnífico, muy pictórico. Ya he empezado dos lienzos” (L’Impressionnisme et le Paysage Français [El Impresionismo y el paisaje francés], op. cit., pág. 206). La observación desde París desde lo alto le permitió utilizar nuevos métodos de composición, que los impresionistas habían aprendido de las láminas japonesas. Si pintaba una calle que continuaba a lo lejos, la perspectiva final resultaba clásica, lineal, mientras que si observaba desde arriba el Teatro Francés éste se dispersaría sobre el lienzo en un único plano hacia el borde superior, sin dejar espacio para el cielo. La plaza está salpicada con pequeñas figuras de hombres y mujeres, como sucede en algunas composiciones de Peter Brueghel. Sin embargo, las figuras de Pissarro suelen estar realizadas con dos o tres toques de pintura, como aplicadas descuidadamente sobre el lienzo, plasmando de modo preciso el movimiento característico de un transeúnte (La Place du Théâtre Français, París, 1898, Museo de Arte del Condado, Los Ángeles). Sus peatones caminaban en multitud por la plaza y alrededores, apresurándose para cruzar la calle, subiendo a los transportes públicos... Desde lo alto, Pissarro reproducía la circulación y el ritmo de la ciudad con la misma sensibilidad con que Monet supo captar cambios atmosféricos. Tras la serie de Monet de “Estaciones” y “Catedral de Rouen”, apareció la serie urbana de Pissarro en las exposiciones: doce “Passages [Pasajes]” y siete u ocho “Bulevares”. En los albores del siglo XX, Pissarro pintó los jardines de las Tullerías desde un ático, como siempre. En uno de estos lienzos, detrás del jardín y del Sena, puede verse la estación de Orsay, todavía en construcción (1900, Museo Hermitage, San Petersburgo, Colecciones alemanas privadas). Pero a él no le llenaban estas obras. Escribió a Claude Monet que quienes estaban alabando sus paisajes de los jardines de las Tullerías estaban siendo demasiado indulgentes con él: “No me convence. No he trabajado mucho. Estoy luchando contra la vejez” (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 103). Se sentía satisfecho por haber encontrado un buen lugar de trabajo, cerca del Pont-Neuf, con una vista magnífica. En 1901 Pissarro se trasladó a Dieppe. En esta vieja ciudad marítima vio el contexto natural que necesitaba: la viva actividad de una multitud llena de

color en una feria junto a la enorme Catedral gótica (La Foire à Dieppe. Matin, Soleil [La feria en Dieppe. Mañana bajo el sol], 1901, Museo Hermitage, San Petersburgo). En julio de 1903 permaneció en el Hotel Saint-Siméon en Normandía, antiguo enclave de una granja que había sido lugar de encuentro para Courbet, Daubigny, Jongkind, Boudin, y Monet. La encantadora ciudad de Honfleur le disgustó: las elegantes casas que habían sido construidas, junto con las calles bien conservadas y demasiado transformadas habían estropeado el paisaje. Por otra parte, Le Havre le inspiraba. Este viejo impresionista a quien la vida había aportado sabiduría ya no estaba interesado en los detalles del paisaje. Intentaba llegar a la esencia, algo a lo que había aspirado durante toda su vida como pintor. “Ahora sólo veo manchas de color”, afirmó. “Cuando comienzo un cuadro, lo primero que intento establecer es el accord. Entre el cielo, el suelo y esta agua, existe necesariamente una relación de armonía, y éste es el gran problema en pintura (...) El gran problema que resolver es armonizar todo en el cuadro, hasta los detalles más pequeños: en eso consiste lo que yo entiendo como accord (L. Venturi, op. cit., vol. 1, pág. 101).

El último apartamento de Pissarro en París estaba en el Quai Voltaire. Sus paisajes finales plasman la perspectiva del muelle, ligeramente curvado a modo de arco, con la cúpula del Institut de France, los puestos de los vendedores de libros y los apresurados transeúntes. Es ahí donde el pintor falleció el 13 de noviembre de 1903. Pissarro fue un trabajador incansable. Octave Mirbeau escribió de él que fue feliz simplemente porque en sus setenta y tres años de vida tuvo una gran y noble pasión: su trabajo. Con una serena sonrisa asomando bajo su blanca barba había dicho al escritor que el trabajo era estupendo para equilibrar la salud física y mental: cuando trabajaba se olvidaba de todas sus preocupaciones y problemas.

Sus cuadros se vendían tan mal como los de los demás impresionistas y su vida era difícil, pero siempre mostró la misma cordialidad hacia sus amigos, alegrándose por la suerte de Renoir cuando éste consiguió exponer en el Salón, y llorando la muerte de Berthe Morisot, cuyo talento apreciaba y de quien dijo, había abrumado al grupo impresionista con su capacidad y encanto

femenino, a pesar de ser prácticamente desconocida para el público. Siempre permaneció activo en la vida pública: durante el juicio de Zola escribió que Francia estaba gravemente debilitada, y en una breve nota a Zola le expresó su admiración; firmó una protesta con Claude Monet, Octave Mirbeau, y otros. Al igual que Sisley, era a menudo mencionado como parte de un estudio general, junto a otros pintores paisajistas, algo que él aceptaba con serenidad; comentó que esto le afectaba poco, ya que las obras estaban ahí y éstas al menos, perdurarían. En una carta escrita el 22 de septiembre de 1903, poco antes de su muerte, Pissarro lamentaba el hecho de que los amantes del arte no presionaban para comprar los cuadros de los impresionistas. “Hará falta algo más de tiempo para que incluso nuestros amigos nos comprendan”. Tardó tanto como los otros impresionistas en empezar a ser reconocido. Tuvo que sobrevenir la muerte del pintor para que, en 1906, Théodore Duret escribiera que los campos realizados por Pissarro tenían alma, que transmitían un profundo sentido de encantamiento y que poco a poco sus contemporáneos habían aprendido a apreciarle. No fue sino hasta más tarde cuando, al valorar la historia del Impresionismo, se le concedió a Pissarro el lugar que le merecía: Georges Lecomte le calificó como el fundador del Impresionismo, y Thadée Natanson, editor de La Revue Blanche (La revista blanca), le llamó el “apóstol del Impresionismo”.



Edgar Degas, Autorretrato, c.1863. Óleo sobre lienzo, 92.1 x 66.5 cm, Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Edgar Degas (1834-1917)

“Estaba enamorado de la modernidad”

(Edmond de Goncourt, ‘Journal’,

en Jean Bouret, Degas, París, 1987, pág. 59).

Degas fue el más cercano a Renoir en el círculo de los impresionistas; ambos ensalzaron en sus cuadros la animada vida parisina de su tiempo. No asistió al estudio de Gleyre y es muy probable que conociera a los futuros impresionistas en el Café Guerbois, pero no se sabe con certeza el lugar exacto en el que conoció a Manet; tal vez los presentara un amigo común, el grabador Félix Bracquemond, o puede que Manet, impresionado por la audacia de Degas, iniciara una conversación con él en el Louvre, en 1862 (en aquel momento Degas estaba copiando La Infanta de Velázquez directamente sobre una lámina de cobre). Tan sólo dos años menor que Manet, en poco tiempo ambos artistas ya disfrutaban de su mutua compañía. Degas era ingenioso y muy educado; como Édouard Manet, hablaba en contra del arte oficial y la escuela tradicional de pintura, pero sin adoptar posiciones extremas. El viernes 13 de febrero de 1874, Edmond de Goncourt comentaba en su periódico: “Ayer pasé la tarde en el estudio de un pintor llamado Degas, enamorado de la modernidad tras múltiples experimentos e intentos por explorar cada sentido de la palabra. (...) Este muchacho es realmente original: enfermizo, neurótico y tan miope que teme perder la vista; pero por esta misma razón, un ser extraordinariamente sensible, receptivo al efecto que producen las características concretas de cada cosa. De cuantos he visto hasta ahora, es el que mejor plasma en sus cuadros el espíritu de la vida moderna” (J. Bouret, op. cit., pág.59). Dos meses más tarde, Degas expuso sus lienzos con el grupo de Claude Monet, y se convirtió en una de las personas más fieles a los impresionistas: no sólo aportando obras a cada una de las exposiciones de éstos, a

excepción de la séptima, sino también participando activamente en la organización de las mismas. Todo ello resultaba curioso, porque en muchos sentidos era diferente de los otros impresionistas.

Edgar Degas venía de un entorno completamente diferente al de Monet, Renoir y Sisley. Su abuelo, René-Hilaire de Gas, comerciante de cereales, se había visto obligado a huir de Francia a Italia en 1793, durante la Revolución Francesa. Allí le fue bien en los negocios. Después de fundar un banco en Nápoles, René-Hilaire se casó con una joven de una rica familia genovesa. Uno de sus seis hijos fue Pierre Auguste Hyacinthe, el primero en la familia en regresar a París. Un día, mirando a través de la ventana de su apartamento en Rue La Rochefoucauld, vio a una joven paseando en el jardín de la casa de al lado. La familia de la muchacha, Célestine Mousson, era originaria de las Antillas y se dedicaba al comercio de algodón, cereal, azúcar y ron. El padre seguía dirigiendo sus negocios de Nueva Orleáns desde París. El enlace entre Célestine y el hijo del banquero de Gas supuso la unión de dos familias acomodadas. El 19 de julio de 1834 nació su hijo Edgar de Gas, en el número 8 de Rue Saint-Georges, en el edificio del Banco de Nápoles. Degas prefería escribir su apellido todo junto, a pesar de que mantenía buena relación los numerosos familiares de Gas que vivían en Italia. Estable por naturaleza, pasó toda su vida en el barrio donde había nacido. Despreciaba la ribera izquierda, tal vez porque era allí donde había fallecido su madre.

En 1850 Edgar Degas finalizó sus estudios en el Liceo Louis-le-Grand y, en 1852, recibió su título de Derecho. Dado que su familia vivía desahogadamente, su vida como pintor se desarrolló con menos problemas que las de los otros impresionistas. Inició su aprendizaje en 1853 en el estudio de Louis-Ernest Barrias y en 1854 comenzó como alumno de Louis Lamothe, quien admiraba a Ingres por encima de los demás y le transmitió su adoración por este maestro. El padre de Degas no se oponía a la elección de su hijo, sino más bien todo lo contrario: cuando, tras la muerte de su esposa, se trasladó a Rue Mondovi instaló un estudio para Edgar en el cuarto piso, desde el que se podía contemplar, por encima de los tejados, la Plaza de la Concordia. El propio padre de Edgar era pintor amateur y conocedor de este arte. Presentó a su hijo a sus muchos amigos, entre los que se contaba Achille Deveria,

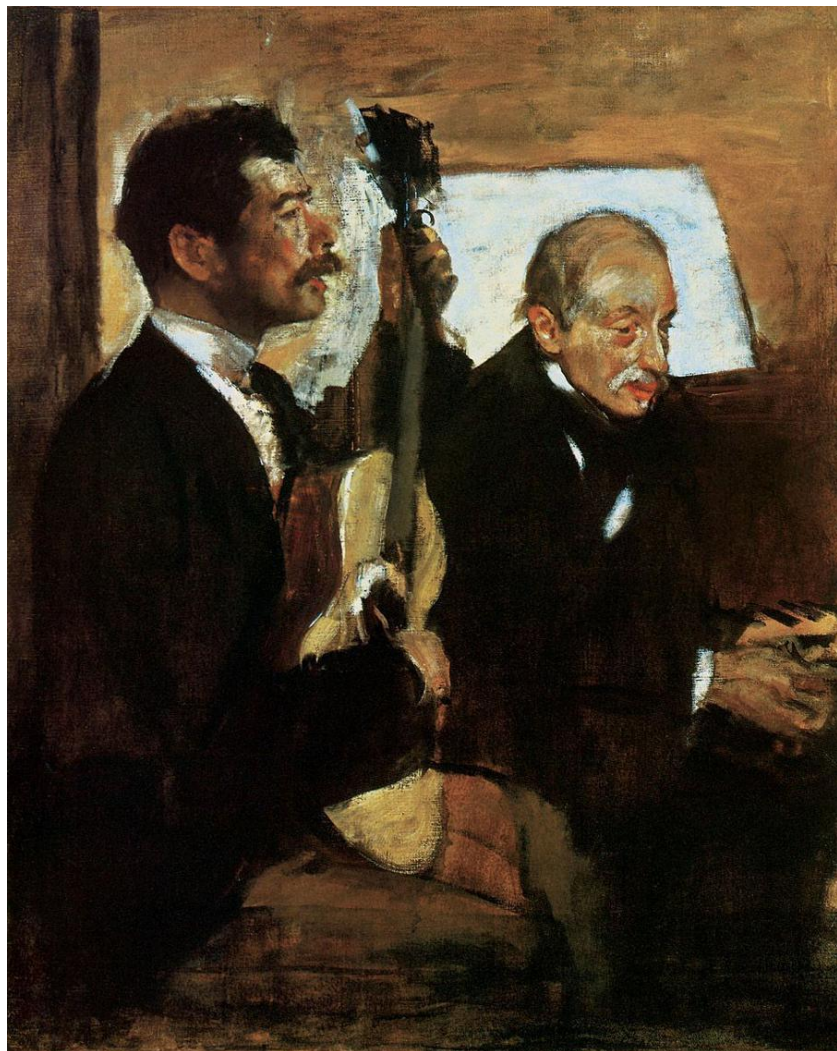
responsable del Departamento de Láminas y Dibujos de la Bibliothèque Nationale, quien permitió a Edgar copiar los dibujos que allí había de los antiguos maestros: Rembrandt, Durero, Goya, Holbein. Su padre también le presentó a la familia Valpinçon, coleccionistas de arte amigos suyos, en cuya casa el futuro pintor conocería al gran Ingres. Durante toda su vida, Degas recordó el consejo de Ingres del mismo modo en que se recuerda una oración: “Dibuja líneas (...) múltiples líneas, ya sean a partir de tu memoria o de la vida” (Paul Valéry, “Ecrits sur l’Art” [“Escritos sobre el Arte”], París, 1962, pág. 187). Según Valéry, Degas le relató una versión muy similar del consejo de Ingres. Cuando trajo varios dibujos para mostrárselos a Ingres, el maestro exclamó: “¡Son buenos! Yo nunca trabaje a partir de la naturaleza, joven, sino desde la memoria y los grabados de los maestros” (P. Valéry, op. cit., pág. 187). Degas dibujaba a partir de la naturaleza, de la memoria e igualmente de los grabados de los grandes maestros, sobre todo porque tenía la oportunidad de copiar de las obras originales.



Edgar Degas, La familia Bellelli, 1858-1867. Óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm, Museo de Orsay, París.



Edgar Degas, Muchachas espartanas provocando a unos muchachos, c. 1860. Lápiz sobre papel, 22.9 x 36 cm, Museo de Orsay, París.



Edgar Degas, Lorenzo Pagans y Auguste Degas, 1869-1872. Óleo sobre lienzo, 81.6 x 65.1 cm, Museo de Bellas Artes, Boston.



Edgar Degas, La orquesta de la Ópera, 1870. Óleo sobre lienzo, 56.5 x 46 cm, Museo de Orsay, París.

A partir de 1854, Degas realizó frecuentes viajes a Italia: el primero de ellos a Nápoles, donde conoció a sus numerosos primos, y más tarde a Roma y Florencia, ciudades en las que copió incansablemente a los antiguos maestros. Sus dibujos y bocetos ya revelaban muy claras preferencias: Rafael, Leonardo da Vinci,

Miguel Ángel y Mantegna, además de Benozzo Gozzoli, Ghirlandaio, Tiziano, Fra Angelico, Uccello, y Botticelli. Se desplazó expresamente a Orvieto para copiar los frescos de Luca Signorelli de la catedral, visitando también Perugia y Asís. La pirotecnia de la pintura italiana le deslumbró. “En cierto modo lamento haber visto tanta belleza”, aseguró. “Ha llegado el momento de irme. Aquí todo está rociado de poesía, todo es hermoso, los detalles de las cosas, todo el conjunto. Preferiría no hacer nada, salvo un boceto rápido sin pararme a observar detenidamente; mis recuerdos tendrán aún más valor” (J.Bouret, op. cit., pág. 20). Degas también pintaba en las animadas calles de las ciudades italianas; quedan muchos bocetos y estudios en sus álbumes de viajes. Su padre, conocedor de la pintura y educador nato le dio algunos consejos: “¿Has contemplado y observado en profundidad a esos maestros del fresco del siglo XV? ¿Te has llenado de ellos? Y dime, ¿has realizado bocetos a lápiz?, o mejor, ¿acuarelas, a partir de las cuales puedas recordar los matices cromáticos?”, escribió a su hijo que se encontraba en Italia. “En cuanto a Giorgione, ¿has analizado con detalle las admirables tonalidades de sus esquemas cromáticos y su espléndida delineación, tan elegante? ¿Te has empapado de todo? Has de explorar y entender los recursos estilísticos de los grandes maestros, pero cuando tengas la naturaleza ante ti no te pongas límites y reproducirla únicamente a partir de tu propia inspiración. Si eres capaz de plasmarla claramente y con autenticidad, serás muy afortunado. Entonces habrás satisfecho la verdadera misión de un pintor” (J.Bouret, op. cit., págs. 23-24). Y Degas era muy afortunado: sólo es posible maravillarse ante la sensibilidad del padre de Edgar hacia la vocación de su hijo, la comprensión de sus objetivos y la manera en la que alentó al joven pintor. “Has dado un paso enorme: tu dibujo es realmente bueno y el tono cromático es preciso”, escribió a su hijo. “Ya no debes preocuparte por nada, mi querido Edgar, estás progresando fantásticamente. Cálmate y con un esfuerzo tranquilo y constante, sigue el camino que tienes ante ti, sin desviarte. Se trata de algo tuyo, de nadie más. Sigue trabajando con calma y continúa en esa línea” (J.Bouret, op. cit., pág.23).

En 1855 Degas comenzó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes, pero no mostraba ningún entusiasmo especial por su trabajo. Mucho más tarde explicaría su actitud hacia esta escuela: “La Escuela de

Bellas Artes, tal cual está establecida ahora, no forma sino artistas tímidos con una total falta de esa originalidad que es indispensable y con la que deberían salir. En general, resulta perjudicial y debería ser sustituida por una formación con la que los estudiantes fueran capaces de trabajar libremente a partir de un modelo vivo. Cualquier artista estaría autorizado para enseñar allí, con la aprobación de los alumnos. Y esto es todo”. Degas prefería aprender en los museos: “La finalidad de los museos es enseñar la historia del arte pero también algo más, porque en los débiles estimulan su deseo de imitar, mientras que a los fuertes les proporcionan recursos para liberarse” (J. Bouret, op. cit., pág. 26). Tan pronto llegaron sus primeras vacaciones, Degas aprovechó para regresar a Italia. Allí, en Villa Medici el destino le llevó a conocer a residentes de la Escuela de Bellas Artes con los que entablaría amistad: los pintores Léon Bonnat, Henri Fantin-Latour, Elie Delaunay, Gustave Moreau, los escultores Paul Dubois y Henri Chapu, además del músico Georges Bizet, que aún no había compuesto Carmen.

Sus reuniones en los viejos barrios de Roma y los días de campo con las bellezas del paisaje italiano como escenario quedarían impresas en su memoria hasta el final de sus días. En la década de 1850, Degas comenzó a realizar retratos y autorretratos. El joven veinteañero escudriñaba su cara atentamente, como si buscara signos del futuro que le esperaba. En 1854-1855 pintó Degas au Porte-fusain (Autorretrato de Degas, con carpeta de bocetos), (Museo de Orsay, París). El pintor de 21 años, se muestra serio, absorto en sus pensamientos, tímido y retraído. A este autorretrato le seguirían otros en los que aparece más adulto, pierde su timidez juvenil, se hace más elegante y adquiere una mirada ligeramente cínica y burlona: Degas saluant (Degas saludando), (Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa). Ya desde los primeros retratos de Degas, se percibe su observación atenta de la psicología humana. En Italia empezó a pintar retratos de los miembros de su familia. Uno de los primeros fue el admirable retrato de su abuelo, René-Hilaire de Gas (1857, Museo de Orsay, París), que hace recordar los retratos de Tiziano. La calidad profesional de la obra y la facilidad con que trata el idioma de la pintura clásica permiten compararlo con retratos de Ingres. Su personaje tiene carácter: la inclinación de la cabeza, el modo de mirar y la línea de la boca revelan firmeza, pero también bondad y comprensión hacia los demás. El esquema

cromático del cuadro es sutil y armonioso. Este lienzo presagia un futuro para el pintor como gran retratista: realmente lo consiguió, y de forma extraordinaria, aunque otras áreas de su obra, “tu vida moderna”, como lo expresó Edmond de Goncourt, eclipsaron sus retratos magistrales. Durante la década de 1850, Degas comenzó a pintar los retratos de miembros de la familia Bellelli, formada por su tía paterna al casarse con el Barón Bellelli. Realizó estudios de composición, bocetos del barón y su esposa, cuadros de sus propios primos, Giulia y Giovannini, además de estudiar las manos de sus modelos. El resultado fue un gran cuadro (2,2 por 2,7 metros) pintado en París, *La Famille Bellelli* (La familia Bellelli), (1860-1862, Museo de Orsay, París), que recuerda a los retratos de Holbein, Jean Clouet, o Velázquez. Pero el papel de la pared en azul celeste con pequeñas flores ilumina el esquema cromático, produciendo una acogedora y profunda sensación de bienestar. El equilibrio clasicista de la composición se rompe, de forma completamente inesperada, por un único detalle: el señor de la casa, sentado de espaldas al espectador, se gira con tal espontaneidad y viveza hacia su esposa que por un instante, desaparece la sensación de que son modelos posando. Con su sólida formación en los principios clásicos, el pintor empieza poco a poco su transición a la vida moderna que pronto le absorberá por completo.



Edgar Degas, Mademoiselle Fiocre en el ballet "La fuente",
1867-1868. Óleo sobre lienzo, 103 x 145 cm, Museo de Brooklyn,
Nueva York.



Edgar Degas, Escena de Guerra en la Edad Media, o Desgracias de la ciudad de Orléans, 1865. Óleo en papel sobre lienzo, 81 x 147 cm, Museo de Orsay, París.

Por aquella época y desde la década de 1860, Degas pintaba sus composiciones clásicas bajo la influencia de la Escuela de Bellas Artes. Durante su viaje a Italia en 1857, cuando sólo se sentía fascinado por los grandes maestros, los temas sobre la vida de éstos figuraban entre sus proyectos. Se han encontrado sus bocetos sobre la infancia de Giotto: sentado sobre una roca, dibujando una oveja (así fue como Cimabue había descubierto su talento). La traducción de la obra de Giorgio Vasari, Vida de los más grandes pintores, escultores y artistas italianos había sido publicada en 1841, y los temas inspirados en la vida de estos artistas se habían puesto de moda. A pesar de que ese proyecto de Degas nunca llegó a materializarse, realizó varias composiciones de gran tamaño. Entre ellas, *Petites Filles Spartiates provoquant des garçons* (Muchachas espartanas provocando a unos muchachos) (1860, National Gallery, Londres). Aún no se había convertido en un maestro independiente. Tal vez encontró inspiración para esta obra en un dibujo de Pontorno o un tema parecido de Delacroix. Se percibe la influencia directa de los antiguos relieves griegos en las líneas rítmicas

entrecruzadas de brazos y piernas. Pero el dibujo de los esbeltos y delicados grupos de jóvenes ya delata ese interés por los movimientos de las bailarinas de ballet que más tarde cautivarían por completo al pintor. En *Sémiramis construisant Babylone* (*Semíramis construyendo Babilonia*) (1861, Museo de Orsay, París), que tal vez fue sugerido por una representación del *Sémiramis* de Rossini en la Ópera de París, la belleza noble de las figuras recuerda a los frescos de Piero della Francesca. El enorme cuadro *La Fille de Jephthé* (*La hija de Jephtha*) está lleno de influencias de diferentes maestros, desde Poussin a Rafael, y Delacroix. El cuadro *Scène de guerre au Moyen Age* (*Escena de Guerra en la Edad Media o Desgracias de la ciudad de Orléans*), (1865, Museo de Orsay, París), recuerda a Delacroix; este tema tan desconcertante pudo surgir de una historia contada por su abuelo, originario de Orléans. Las composiciones clásicas de Degas eran elegantes y equilibradas y sus desnudos tienen una precisión de construcción y una belleza formal características. Todo parecía apuntar hacia el camino tradicional de la pintura histórica, un cargo de profesor y premios del Salón. Pero el periodo de estudio y veneración de sus maestros favoritos, antiguos y del presente, encontró enseguida su final. En la década de 1850 descubrió dos temas totalmente nuevos e inesperados: los caballos y el ballet. En 1859 la familia Valpinçon invitó a Edgar a pasar algunas semanas en su finca de Mesnil-Hubert, en Orne, donde se dedicaban a la cría de caballos.

“Es Inglaterra, se mire por donde se mire”, escribió Degas maravillado, “pastos grandes y pequeños, delimitados por setos. Senderos mojados y estanques de color verde y ámbar. (...) Es algo totalmente nuevo para mí. (...)” (J. Bouret, op. cit., pág. 29). Degas recordó las tranquilas composiciones de Corot, a pesar de que él no estaba especialmente interesado en el paisaje. “Las hojas caídas crujen bajo los pies; uno espera ver salir caballos (...) desde la terraza de detrás del castillo, a través del campo, ¡exactamente igual que en las láminas inglesas de carreras de caballos y caza!” (J. Bouret, op. cit., pág. 29). Pero no era accidental que Degas pensase en los grabados ingleses sobre caza y carreras; probablemente ya le interesaban los caballos desde antes. Sin embargo, en los grabados y pinturas ingleses estos magníficos animales aparecían estáticos, lo que permitía contemplarlos y admirarlos. A Degas le interesaban los caballos en movimiento. En sus composiciones clásicas había

dibujado caballos, pero allí sólo jugaban un papel secundario; aún no había empezado a estudiar estos animales en profundidad. Sus amigos comentaron que nunca había montado a caballo y que era incapaz de distinguir un saltador purasangre de un mestizo, pero nadie plasmaba un purasangre mejor que Degas. En la finca de los Valpinçon se dio cuenta por primera vez de la belleza de la musculatura de los caballos y de la perfección de sus movimientos naturales. Los estudió de modo casi científico, en el prado, en los caminos y en los pastos. Su retina se fijaba en las proporciones, las particularidades del esqueleto del caballo y la actividad de sus músculos. Entre los dibujos de Degas existen numerosos apuntes de caballos y jinetes; observaba el modo en que hombres y mujeres montaban a caballo. En las décadas de 1860 y 1870 se dedicó a pintar carreras, caballos y jinetes. Su fabulosa memoria de pintor retenía las particularidades del movimiento de los caballos, allá donde los viese. Tras sus primeras composiciones sobre carreras de caballos, relativamente complejas, Degas aprendió a traducir la nobleza y elegancia de estos animales, sus momentos nerviosos y la belleza formal de su musculatura. Para él, los caballos encarnaban el movimiento. Hacia 1872 finalizó la composición sobre la que había estado trabajando durante años: *Chevaux de courses* (Caballos de carreras), (Museo de Orsay, París). El estilo es extremadamente sobrio. Los caballos en el primer plano están pintados con un escorzo que sólo pudo ser aprendido de los grandes maestros italianos o de la misma naturaleza. El caballo y el jinete forman una unidad. La perspectiva lineal que se extiende hacia el final de la carrera se construye según las reglas de Leonardo da Vinci, pero esta escena toma su poder expresivo y su autenticidad de la observación directa de la naturaleza, sin más. Así, en el momento de la primera exposición de los impresionistas, él había asimilado por completo uno de los motivos del grupo.

A mediados de la década de 1860 Degas hizo otro descubrimiento. En 1866 pintó su primera composición con el ballet como tema: *Mademoiselle Fiocre dans le ballet de La fuente* (Mademoiselle Fiocre en el ballet “La fuente”), (Museo de Brooklyn, Nueva York). Degas acudía regularmente a la Ópera, donde hacia 1866 Eugénie Fiocre solía bailar “La fuente”. Es cierto que, en este primer cuadro no presenta el ballet en sí, sino que es más bien un retrato de la bailarina. Mademoiselle Fiocre se encuentra sentada sobre el

escenario, junto a un caballo y rodeada por un decorado oriental. Degas siempre había sentido devoción por el teatro, pero a partir de este momento lo convertiría cada vez más en el centro de su arte, introduciéndolo en su pintura a través de los retratos. Después de *Mademoiselle Fiocre*” volvió a pintar retratos de músicos. En 1869 realizó un admirable retrato de su padre con Pagans, el músico: *Pagans chantant et le père de Degas* (traducido al español como *Lorenzo Pagans y Auguste Degas*) (Museo de Orsay, París).



Edgar Degas, *Jinetes*, 1881. Óleo sobre lienzo, Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven.



Edgar Degas, Caballos de carreras ante las gradas (El desfile),
c.1866. Pintura a la esencia sobre papel sobre lienzo, 46 x 61 cm,
Museo de Orsay, París.



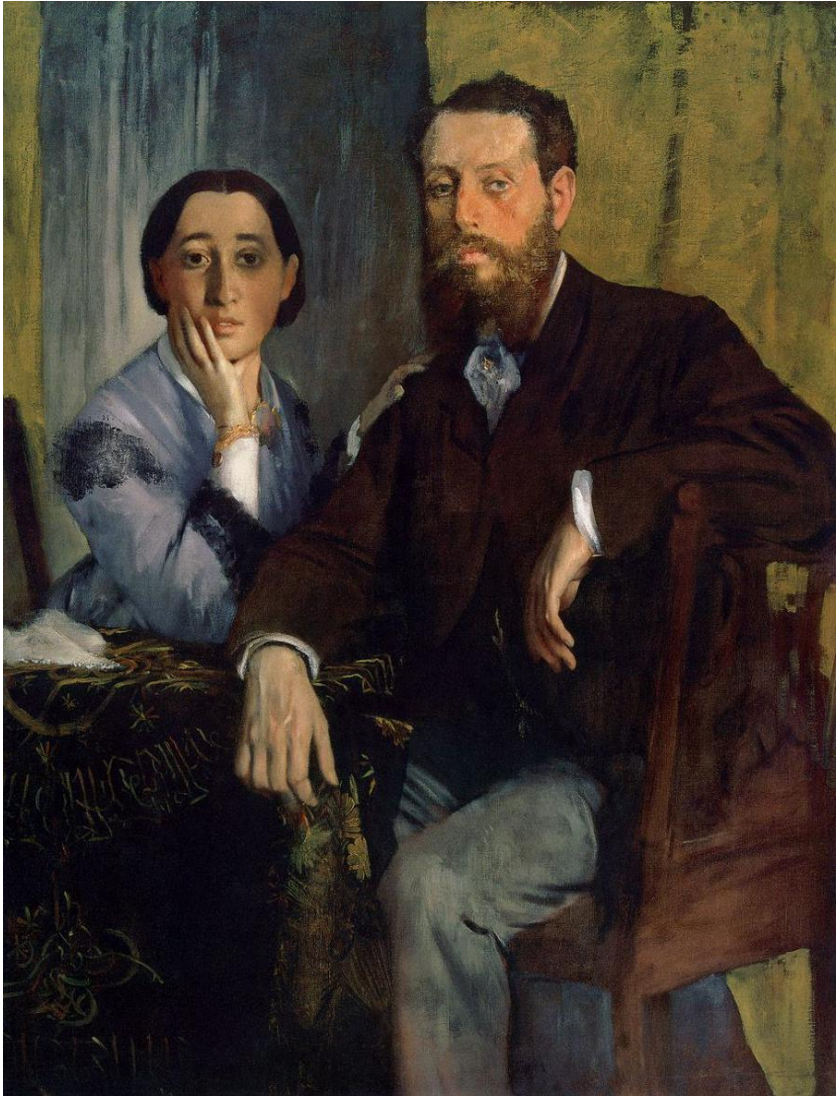
Edgar Degas, Jinetes bajo la lluvia, 1886. Pastel, 47 x 65 cm, Colección Burrell.

Pagans ocupa el primer plano, totalmente concentrado en su música, con una guitarra en las manos. A pesar de la construcción casi clásica de la composición y de la naturaleza aparentemente estática de los sujetos, hay acción en este cuadro: Pagans está cantando y el padre de Degas escucha. Se trata de un aspecto característico en el arte de Degas. Al igual que Manet y los impresionistas, rechaza los temas y la narrativa literaria, pero en sus propios cuadros siempre sucede algo. Ese mismo año de 1869 Degas pintó *L'Orchestre de l'Opéra* (La orquesta de la Ópera) (Museo de Orsay, París). A primera vista, el cuadro es sencillamente un retrato de músicos. Se trata del retrato grupal de amigos del pintor, a quienes la imaginación del artista ha reunido en el foso de una orquesta. Los rostros están pintados en primer plano, individualizados, con carácter y, sobre todo, sin posar. Están absortos en la música. Nadie antes que Edgar Degas había realizado algo similar. En el primer plano se puede reconocer a Pagans: junto a él se encuentran Emmanuel Chabrier, el violonchelista Pillet, el

coreógrafo Gard, el pintor Piot-Normand, el compositor Souquet, el doctor Pillot, y otros amigos del artista. Esta composición de Degas rechaza categóricamente el concepto tradicional del retrato. La balaustrada del foso de la orquesta, en fieltro, corta el primer plano en ángulo, dando la sensación de que el pintor contempla la escena desde la primera fila del patio de butacas. Desde allí puede ver no solo la orquesta, sino también el escenario donde se desarrolla el ballet. Por primera vez en la pintura de Degas, aparecen bailarinas durante su actuación, con brillantes impactos en sus tutús rosa y celeste.

Las figuras de las bailarinas de ballet, que se sitúan entre el borde frontal del escenario y el extremo superior del cuadro, están parcialmente ocultas por la enorme voluta del contrabajo. Una sensación similar a la que se percibiría contemplando una fotografía, donde el primer plano aparece aumentado de forma significativa. Es la primera vez que la retina de Degas ve la realidad con la precisión de una lente fotográfica. Y es la primera vez, en pintura, que se muestra una composición tan fragmentada, como si llenase el lienzo con recortes de la vida que transcurre alrededor. Ni Édouard Manet, el “intrépido luchador” que vinculó el espacio de la pintura al de la vida real tuvo tal audacia. Tres años después, en 1872, apareció la primera obra de Degas dedicada exclusivamente al ballet: *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la Rue Le Peletier* (El hogar de la danza en la Ópera de la calle Peletier), (Museo de Orsay, París). En una composición cuidadosamente realizada, con grupos de figuras balanceándose hacia izquierda y derecha, donde cada bailarina realiza su propia actividad, moviéndose de forma diferente a las demás. Para realizar este trabajo fue necesaria una profunda observación y numerosos bocetos. Ésta es la razón por la que Degas se movía entre el teatro y las salas de ensayos, donde las bailarinas recibían clases y practicaban. Y así fue como Degas llegó a la segunda esfera de esa vida inmediata, cotidiana, que tanto le iba a interesar. El ballet sería su pasión hasta el final de sus días. Cuando comenzó la Guerra franco-prusiana en 1870 Degas se alistó en la artillería de la Guardia Nacional francesa. Durante la guerra tuvieron lugar dos importantes acontecimientos de su vida. Primero, el capitán de su unidad de artillería resultó ser su condiscípulo en el Liceo Louis-Le-Grand, el ingeniero Henri Rouart.

Desde su reencuentro serían amigos para el resto de sus vidas, lo que tendría una importancia fundamental en la vida de Degas. Por otra parte, fue durante su servicio en el ejército cuando supo que podría perder su visión, un trágico golpe para él. Aunque le resultaba difícil pintar en el ejército, realizó un retrato admirable de tres de sus camaradas: Jeantaud, Linet et Laine (Jeantaud, Linet, y Laine), (1871, París, Museo de Orsay). Había abandonado definitivamente la representación de modelos que posaran para él. Sus figuras se distribuyen libremente en el espacio, sentadas en posición natural, inmersas en sus pensamientos. Como *La Orquesta*, este cuadro representa un fragmento real de la vida que transcurre alrededor de su autor. Ya en los inicios de la década de 1870, el concepto de esta pintura es impresionista. Sin embargo, antes de unirse al grupo de Claude Monet, Degas dio un paso extraordinario hacia el nuevo arte.



Edgar Degas, Edmondo y Thérèse Morbilli, c. 1865. Óleo sobre lienzo, 116.5 x 88.3 cm, Museo de Bellas Artes, Boston. Donación de Robert Treat Paine II, 1931.



Edgar Degas, Mercado de algodón en Nueva Orleáns, 1873. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm, Museo de Bellas Artes, Pau.

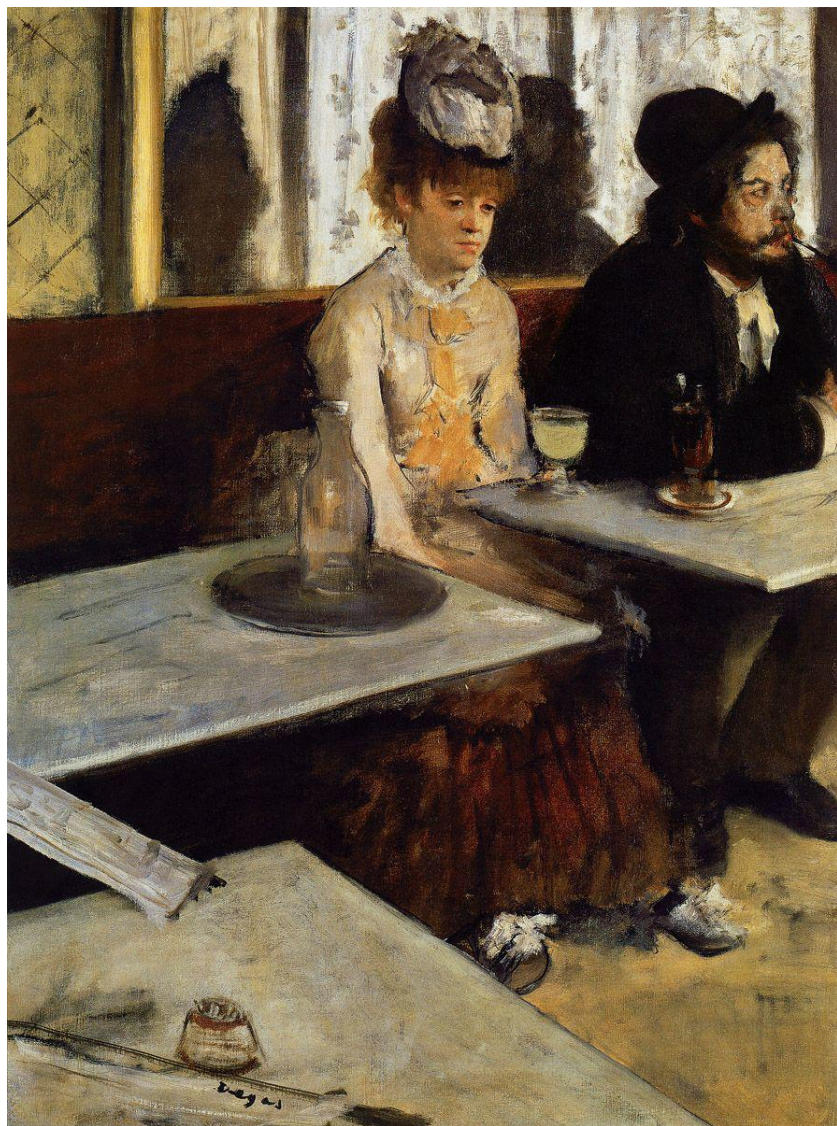
Durante la Comuna de París de 1871 el pintor permaneció en la región de Mesnil-Hubert, donde pintaba caballos y retratos de la familia Valpinçon. A su regreso a París, continuó asistiendo a la Ópera y a su centro de danza, donde pintaba a las bailarinas. La composición *Le Foyer de la Danse à l'Opéra de la Rue Peletier* (El hogar de danza de la Ópera, Rue Peletier) fue realizado por aquel entonces. En ese mismo año de 1872, Degas fue a Nueva Orleáns a visitar a familiares de su madre, que se dedicaban al comercio del algodón. Aunque el objeto del viaje eran los negocios, realizó muchos bocetos. A pesar de sus reacciones habitualmente poco emotivas, se sentía feliz ante las nuevas sensaciones. “Aquí todo me atrae”, escribió a una amigo. “Presto atención a todo cuanto me rodea (...) Me gustan especialmente las damas vestidas con muselina y las mujeres negras que llevan en brazos a los niños más blancos, los jardines de naranjos y casas blancas de columnas de

cañas como fondo (...)” (J. Bouret, op. cit., pág. 54). Aunque pueda resultar extraño, los dibujos y estudios que trajo consigo no reflejaban estas impresiones en absoluto. Degas consideraba que el arte no se produce enseguida. “Únicamente en las instantáneas, es decir, las fotografías”. Si estas palabras parecen transmitir un desprecio hacia la fotografía, es porque ni él mismo era consciente de la influencia que tenía la fotografía en él, y porque sus propios métodos de trabajo eran completamente diferentes. Degas observaba y retenía lo que veía. Lejos de París, sentía nostalgia de esta ciudad y soñaba con regresar tan pronto como fuera posible. Le parecía que en Nueva Orleans sólo vivían del y para el algodón. Degas quería trabajar en el contexto familiar de su estudio en París. Plasmó su extraordinaria obra *Portraits dans un bureau à la Nouvelle-Orléans* (Retratos en una oficina de algodón de Nueva Orleans), (1873, Pau, Museo de Bellas Artes) ya de vuelta a París, a partir de estudios realizados en el escenario real. El título más acertado hubiese sido *Oficina de Algodón*. Todas las figuras representadas son retratos, fácilmente reconocibles: Henri Mousson, tío de Degas, aparece con sombrero de copa en primer plano, y los hermanos de Edgar se encuentran al fondo de la habitación. Las figuras de los empleados se dispersan, como al azar, hacia el interior, con cada uno atendiendo a sus propias tareas. El trabajo en la oficina continúa y nadie, según parece, es consciente de la presencia del pintor, que trabaja desde fuera para plasmar esta vida sobre el lienzo. Degas representa todos los detalles del mobiliario en un estilo natural, como si hubiesen sido realizados con una cámara. Sólo que, a diferencia de una cámara, el pintor está construyendo este fragmento de vida. No fue accidental el hecho de que Degas fuese agrupado con los futuros impresionistas para la primera exposición en la galería Nadar.

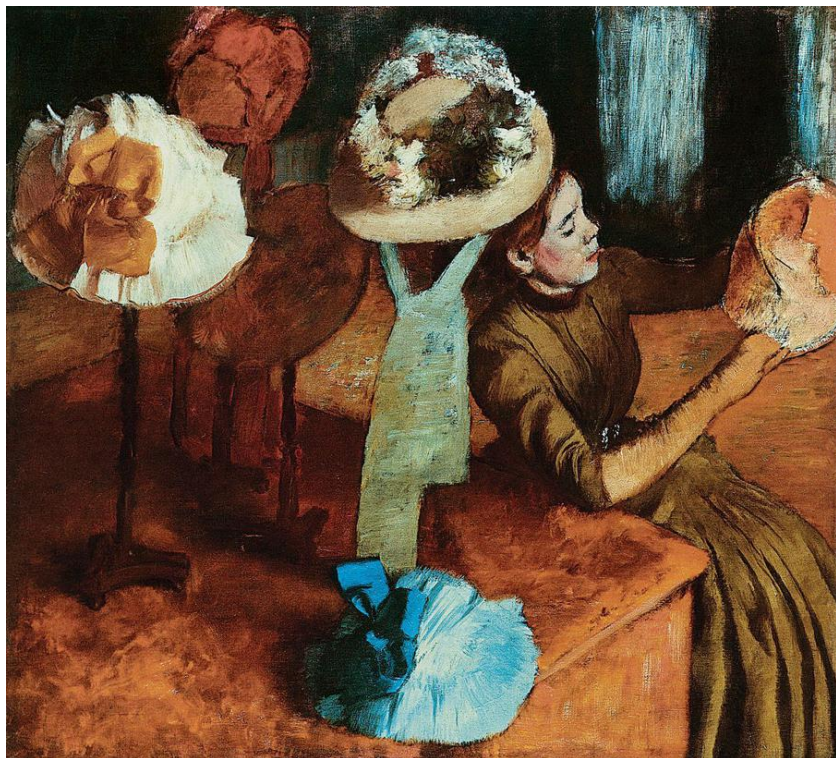
Para esa exposición de 1874, Degas aportó lienzos y dibujos con motivos que se convertirían en una constante para el resto de su vida: teatro, clases de ballet, lavanderas, carreras de caballos y desnudos. En la siguiente exposición aparecieron retratos, modistas y cuadros realizados a partir de sus vivencias en Nueva Orleans. El circo y los cabarets llegarían más tarde. En sus inicios como impresionista hubo dos cuadros que supusieron pasos verdadera importantes. Degas había realizado con anterioridad el retrato de su amigo Ludovic Napoleón Lepic. Grabador, pintor y escultor, nieto

de uno de los generales de Napoleón e hijo de un bonapartista, aparece aquí con sus hijas Eylau y Janine: Ludovic Lepic et ses filles (Ludovic Lepic y sus hijas), (Fundación Buhrle, Zurich). Se trata de un verdadero retrato, a pesar de que está realizado con total libertad. En 1875 Viscount Lepic apareció en una nueva y extraña obra de Degas: Place de la Concorde, Plaza de la Concordia (San Petersburgo, Museo Hermitage, Colecciones alemanas privadas). Lepic, dos de sus hijas y un perro se encuentran cruzando la plaza y sus figuras rozan el borde inferior del lienzo. El transeúnte situado a la izquierda aún no ha entrado en el espacio de la pintura, y por ello el centro queda vacío. La Plaza de la Concordia, situada junto al Ministerio de Marina y la terraza del Jardín de las Tullerías se convierte en el motivo central de esta composición. Parece como si ese transeúnte hubiese sido capturado al azar por la lente de una cámara, y el pintor hubiera logrado captar milagrosamente esa sensación de momento efímero de la vida, que los impresionistas buscaban.

Y al igual que en las fotografías del siglo XIX, esta obra fue pintada sin apenas utilizar color; únicamente el tono rosa pálido de los rostros y tres pequeños impactos de rojo animan el conjunto. Pero el gris de Degas carece de monotonía. Desde el tono cálido y dorado de la plaza hasta el frío del abrigo de Lepic, su gris pasa por numerosas gradaciones, recordando las lecciones de Corot, de las que por otra parte, Degas no hubiese podido prescindir. Las asociaciones con la lente de una cámara no son casuales: Degas era el único pintor de su generación que tomaba la fotografía en serio. Comenzó a interesarse en ella más bien tarde, a mediados de la década de 1880 y adquirió una cámara hacia 1895. Ello demuestra que los rasgos propios de las composiciones de Degas no se relacionan con la influencia directa de la cámara, sino con la especificidad de su propia visión del mundo. Y cuando comenzó a hacer sus propias fotografías, fue su visión lo que influyó en el modo de componerlas y no al revés.



Edgar Degas, En el Café (La absenta), 1875-1876. Óleo sobre lienzo, 92 x 68 cm, Museo de Orsay, París.



Edgar Degas, *Modista*, c. 1882-1886. Pastel sobre papel, 100 x 111 cm, Instituto de Arte de Chicago.



Edgar Degas, Edmondo y Thérèse Morbilli, 1865. Óleo sobre lienzo, 117.1 x 89.9 cm, Colección Chester Dale, Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.

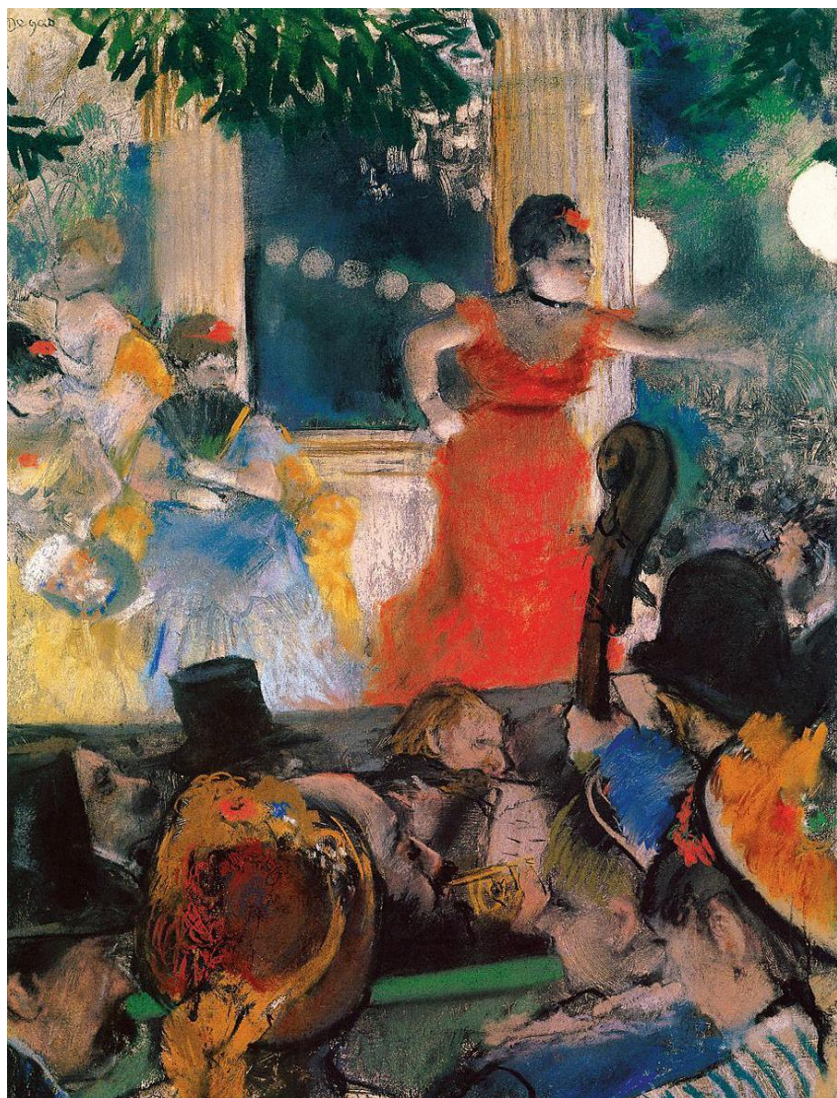
En 1876 Degas pintó *L’Absinthe* o *Dans un Café* (Absenta o En el Café), (Museo de Orsay, París). Por aquella época los artistas ya habían abandonado el Café Guerbois y se reunían en La Nouvelle Athènes, en la plaza Pigalle. Degas había vivido en este barrio durante gran parte de su vida: en Rue Blanche, Rue Fontaine, y Rue Saint-Georges. Durante las tardes, se le podía ver con frecuencia en la terraza de La Nouvelle Athènes, junto a Édouard Manet y Émile Zola, además de varios impresionistas y críticos. Para su nuevo cuadro pidió a su amigo el grabador Marcellin Desboutin, recién llegado de Florencia y a la bella actriz Ellen Andrée que posasen para él. Ellen Andrée volvería a ser modelo en el mismo lugar, la terraza de La Nouvelle Athènes, para la obra de Édouard Manet *La Prune* (La ciruela), e igualmente para Renoir en *Le Déjeuner sur les Canotiers* (Almuerzo de los remeros) en la isla de Croissy. Degas la pintó como una prostituta de las calles de París con aire perdido, sentada inmóvil ante un vaso de absenta y sumida en sus pensamientos. Junto a ella, con sombrero hacia atrás y una pipa apretada entre los dientes, se encuentra sentado un cliente del local, que parece mirar a lo lejos, sin reparar en la mujer que se encuentra sentada a su lado. Apiñados en un rincón, detrás de mesas vacías, casi se rozan, pero cada uno está en su mundo. Una vez más, Degas ha conseguido plasmar en el lienzo algo casi imposible de captar: la amarga soledad humana en la ciudad más alegre y animada del mundo. Por otra parte hay una práctica ausencia de color.

Tan sólo algunos impactos rosados y azulados matizan los diferentes grises, algo que llamó la atención de muchos y sorprendió en el claro y colorido mundo de los impresionistas. Degas era realmente un artista “extraño”. En numerosos aspectos su posición era idéntica a la de los impresionistas pero, al mismo tiempo, muchas cosas le separaban de sus aliados en el mundo de la pintura. Durante sus años de aprendizaje, el profesor Gleyre había acusado a Renoir de pintar para divertirse. Degas, por el contrario, disfrutaba muchísimo el tedio del estudio riguroso. Paul Valéry le sugirió examinar juntos un cuadro del Louvre, un paisaje meticulosamente pintado por Théodore Rousseau: “Es soberbio, comenté, pero ¡qué aburrido pintar todas esas hojas!; debe ser realmente cansado (...)” “Calla”, respondió Degas, “si no resultase cansado no sería divertido” (Paul Valéry, Degas. Danse. Dessin [Degas. Danza. Dibujo], París, 1965, pág. 107). Degas había adquirido esta afición por el estudio

meticuloso de la realidad durante su formación clásica, mientras copiaba a los antiguos maestros. Disfrutaba del proceso en sí de los proyectos dificultosos, cansados. Monet no se consideraba experto, pero observaba los cambios de color al aire libre con una tenacidad propia de investigadores. Degas concebía su trabajo como una búsqueda formal. En 1897 un amigo le habló al anciano Degas de la multitud que había acudido a una exposición de los impresionistas. “¡Oh Dios mío!, una multitud de gente entre nuestras obras, ¿para qué?” exclamó Degas. “¿Acuden las masas al laboratorio de un químico? (...) ¡En absoluto! Un químico trabaja en paz; pero nosotros... nosotros pertenecemos al mundo real. ¡Vaya tortura!” (Daniel Halévy, *Degas Parle* [Degas habla], París-Ginebra, 1960, pág. 40).

Una de las principales diferencias entre las ideas de Degas y las de los demás impresionistas era su punto de vista acerca de la pintura al aire libre. Para los demás, la pintura al aire libre era objetivo y requisito fundamental para sus trabajos. Degas también pintó paisajes, aunque escasamente. Existen maravillosos dibujos paisajísticos de sus viajes de juventud por Francia e Italia: árboles en primer plano, con sus contornos hermosamente realzados sobre fondos tenues y distantes. Con motivo de su estancia en Boloña junto a Édouard Manet ejecutó una serie en pastel sobre vistas del mar y acantilados. Sin embargo, su idea de paisaje no encajaba completamente con el trabajo al aire libre. Su amigo Daniel Halévy comentó cómo un día, Degas, tras un viaje en tren recorriendo Normandía declaró: “He terminado ochenta paisajes. “¡Ochenta paisajes!” exclamamos. “Bueno, sí, fantasías, paisajes de sueños” (J. Bouret, op. cit., pág. 165). Desde la ventana del tren había visto desfilar los campos y el reflejo de los árboles sobre la superficie especular del Sena. Era cuanto necesitaba para fijarlo en su memoria; en Degas, a menudo, no era la naturaleza viva lo que hacía que un paisaje apareciese sobre papel o lienzo, sino una forma, o una línea vista al azar, que creaba un paisaje en su imaginación. Un día llegó a casa con una piedra de la calle, cuando se estaban pavimentando las calles de París. Degas se la enseñó a sus amigos: “qué línea, (...) tan encantadora, como un hombro humano. La utilizaré para un acantilado, como visto desde el mar abierto (...) Un cabo, y ya sé el nombre que le han puesto los marineros: Cabo del Hombro magnífico” (...) Y así lo hizo” (J.

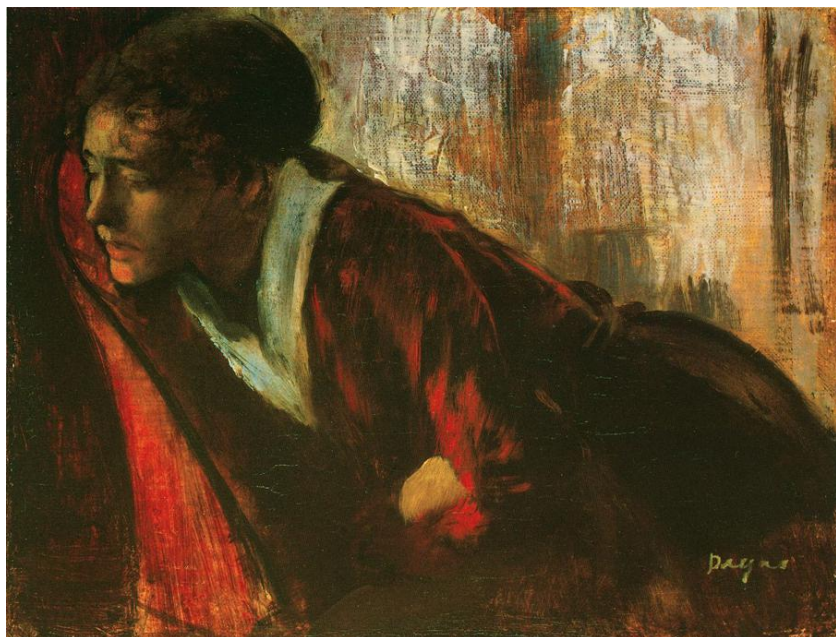
Bouret, op. cit, pág. 165). A Degas, no sólo no le gustaba trabajar al aire libre, sino que además lo consideraba innecesario. “¡La pintura no es un deporte!” diría (Tout l’Oeuvre Peint de Degas [Degas. Obras completas], París, 1974, pág. 6). No necesitaba el aire libre para los paisajes que servían de fondo a sus hipódromos o a sus desnudos. Cuando el comerciante de arte Ambroise Vollard le comentó que probablemente su modelo había posado para él en la playa, Degas respondió: “¡Ah! Pues puse mi chaqueta de franela sobre el suelo del estudio y senté a mi modelo sobre ella (...)”. Y añadió: “Un cuadro se hace para ser colgado en la pared de un apartamento. ¿Es el ambiente interior igual que el exterior?”, (J. Bouret, op. cit., pág. 43).



Edgar Degas, Café-concierto en el Ambassadeurs, c. 1876.
Monotipo, 37 x 27 cm, Museo de Bellas Artes, Lyon.



Edgar Degas, Retrato de Mademoiselle Hortense Valpinçon, 1869.
Óleo sobre lienzo, 75.5 x 113.7 cm, Instituto de Arte de
Minneapolis.



Edgar Degas, Melancolía, 1874. Óleo sobre lienzo, 24 x 19 cm, Colección Phillips, Washington, D.C.

Se mofaba de la pasión de los impresionistas por trabajar al aire libre: “Sin salir de casa, con tres viejos pinceles y sopa de verduras en un cuenco, ¿no tendríais todo lo necesario para pintar cualquier paisaje del mundo?” (J. Bouret, op. cit., pág. 172). Sin embargo, esta extraña actitud de Degas hacia los paisajes tenía dos explicaciones. En primer lugar, no debe olvidarse la mayor desgracia del pintor: la fragilidad de su vista. No podría haber trabajado al aire libre aun habiendo querido hacerlo. “¡Es una región preciosa!” escribió a Durand-Ruel sobre Dieppe. “He estado paseando por los alrededores a diario lo que tal vez podría hacer que me convirtiese en pintor paisajista. Pero mis pobres ojos no lo permitirán”, (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 100). Sin embargo, lo más importante era que Degas confiaba más en su prodigiosa memoria que en una sensación efímera.

La segunda diferencia entre Degas y los impresionistas era su

actitud hacia el dibujo. Renoir y sus amigos habían sido tachados de no saber dibujar porque, en sus trabajos, las vibraciones de luz y aire tenían el efecto de difuminar sus líneas; en sus obras el color predominaba sobre el dibujo. Para Degas el dibujo era lo primordial, algo que se recoge en toda la literatura crítica sobre el Impresionismo. Philippe Burty lo definió como "...un erudito y preparado delineante", (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 292). "Con una línea lo decía todo, mejor y más rápidamente", escribió Georges Rivière (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 313). Cuando se le preguntó qué era para él el "dibujo", Degas respondió con una expresión típicamente suya: "El dibujo no es una forma, sino un modo de ver la forma" (P. Valéry, Degas. Danse. Dessin [Degas. Danza. Dibujo] op. cit., pág. 197). Manet tomó nota rápidamente de esta pasión por el dibujo. En la época en que se reunían en el Café Guerbois e intercambiaban constantes observaciones mordaces, comentó con crueldad a Degas: "Cuando yo ya representaba a mis compañeros usted aún estaba pintando la historia de Semíramis, señor Degas". "Es usted tan famoso como Garibaldi, señor Manet, pero yo entré en el Instituto antes de que usted lo hiciera". "Cierto, señor, con sus dibujos" (J. Bouret, op. cit., pág. 58). En el círculo de los impresionistas esa constante preferencia por el dibujo clasicista y preciso debió resultar desconcertante. Maurice Denis comentó cómo, en una conversación con Cézanne, éste le había asegurado: "Degas no tiene suficiente madera de pintor, le faltan las gestuales y nerviosas pinceladas de los dibujos de Miguel Ángel" (Degas Inédit [Degas inédito], París, 1989, pág. 110).

Pero era Cézanne con quien Degas tenía más puntos en común. Los dos sentían un profundo respeto hacia el arte clásico y ambos encontraron inspiración en él. Cézanne lo manifestó expresamente de forma maravillosa: "Tenemos que volver al arte clásico, pero utilizando la naturaleza", afirmó, "Imagine la obra de Poussin reelaborada, basándose en la naturaleza. Así es como entiendo yo el clasicismo" (Conversations avec Cézanne [Conversaciones con Cézanne], París, 1978, pág. 80). Ambos eran partidarios de la razón sobre la intuición, es más, fue Cézanne quien reprochó a Monet por ser "sólo ojos". "En la pintura", afirmaba Cézanne, "hay dos cosas: el ojo y el cerebro. Ambos deben ayudarse y es preciso esforzarse por el desarrollo de ambos" (Degas Inédit [Degas Inédito], París, 1989, pág. 111). Debido a estas contradicciones, Cézanne se apartó

de los impresionistas mientras que Degas no se separó de ellos, a pesar de que su punto de vista y el de Cézanne eran similares.

“Existen maravillas simultáneas comparables a los acordes disonantes que enriquecen aún más las bellas diferencias de timbre. Degas y Renoir, Monet y Cézanne; así como Verlaine y Mallarmé (...) ¡La riqueza de esa época en París!” (P. Valéry, *Ecrits sur L'Art* [Escritos sobre el Arte], op. cit., pág. 209).

Tras la muerte del padre de Degas en 1873, el banco de la familia quebró. Al pintor no le quedó nada salvo confiar en su arte. Como los demás impresionistas, Degas pagaba las consecuencias de la dificultad para vender sus cuadros, y al igual que Renoir, Monet, Sisley, y Pissarro, acudió a Durand-Ruel para pedirle dinero. Trabajaba únicamente en lo que le interesaba y como Sisley, nunca pintaba encargos. Le gustaba perfeccionarse y repetía sin cesar, reelaborando y variando sus motivos favoritos, siempre los mismos. Sus amigos relataban cómo podía empezar una y otra vez la misma obra sin llegar a terminarla. Al finalizar la década de 1870, Degas añadió escenas de cabaret a su repertorio; previamente Manet había pintado su *Bar aux Folies-Bergère* (Un bar del Folies-Bergère). La imagen que aparece en *La absenta* es, en realidad, la obra de un director de cine o teatro. En 1877 Degas pintó dos cuadros, *Femmes devant un café*, *le soir* (Mujeres en la terraza de un café), en ocasiones llamado *Un café*, *bulevar Montmartre* (Café, Bulevar Montmartre), (Museo de Orsay, París) y *Le Café-concert des Ambassadeurs* (Café-concierto en el Ambassadeurs), (Museo de Bellas Artes, Lyon). En ellos parece que el pintor ha representado un momento vislumbrado al azar. “Son como pequeños fragmentos del espejo de la vida universal”, afirmó Philippe Burty sobre tales cuadros impresionistas, “y lo que en ellos se refleja, rápido y lleno de color, sutil y encantador, merece nuestra completa atención, que lo sepamos valorar”, (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 290). De forma objetiva e instantánea, el pintor plasma sobre el lienzo las posturas, gestos y expresiones de las damas mientras hablan entre ellas. “El señor Degas parece haber desafiado a los filisteos, o lo que es lo mismo, a los clasicistas”, escribió el crítico Alexandre Pothey en un artículo sobre la tercera exposición de los impresionistas. “Las mujeres de *Femmes devant un Café*, *le Soir* resultan increíblemente realistas. Son criaturas pintadas, marchitas, que apestan a vicios,

contando cínicamente los sucesos y detalles del día... todos las han visto y pronto volverán a cruzarse con ellas en los bulevares” (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 303). A Georges Rivière le fascinaba que alguien pudiese captar con tal sutileza el movimiento hacia atrás de la cabeza y el cuello estirado de los espectadores, mientras disfrutaban con la canción pícaro y gestos explícitos de una cantante. Degas abrió las ventanas de los lugares favoritos de París a las generaciones de pintores sucesores, entre los que se encontraría Toulouse-Lautrec, cuya audacia admiró. Parece extraño que un artista tan refinado como Degas, que frecuentaba los salones sociales, hubiese reparado en aquellas lavanderas y planchadoras de París que se convirtieron en objetos de su estudio. “El señor Degas vino ayer por aquí”, escribió la señora Morisot a su hija. “Me elogió mucho, aunque en realidad no prestaba demasiada atención. ¡Intentaba vagamente ser amable! ¡Aquí estoy, una artista brillante, según esos grandes hombres!” (Correspondance de Berthe Morisot [Berthe Morisot, Correspondencia], París, 1950, pág. 59). Pero cuando se encontraba en Nueva Orleans y sentía nostalgia de Francia, para él las lavanderas encarnaban y simbolizaban la vida francesa de su tiempo, a la que soñaba regresar tan pronto como fuese posible. “No me dará ninguna pena irme. La vida es demasiado corta y uno sólo cuenta con la fuerza que tiene. ¡Por eso, arriba las lavanderas de Francia!” Estudió de cerca los movimientos de éstas, levantando pesados cestos. Los numerosos dibujos que realizó sobre ellas recuerdan a las lavanderas de Daumier. Dibujó mujeres inclinadas sobre sus planchas, encontrando una original belleza y elegancia en sus movimientos repetitivos.



Edgar Degas, Ensayo del ballet, 1873. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, Museo de Orsay, París.



Edgar Degas, Ensayo, 1873. Óleo sobre lienzo, Colección
Dumbarton Oaks, Washington D.C.



Edgar Degas, El hogar de la danza en la Ópera de la calle Peletier, 1872. Óleo sobre lienzo, 32 x 46 cm, Museo de Orsay, París.

Su firme línea plasma los movimientos de las lavanderas, mientras que el color, con algunos impactos claros, le confiere una apariencia de fotografía en blanco y negro a medida que se va revelando (*Les Repasseuses* [Planchadoras], 1884, Museo de Orsay, París). Con su retina captaba el movimiento mientras éste sucedía, transfiriéndolo posteriormente mediante líneas abstractas y formas al papel o al lienzo. Degas, que durante su vida evitó a las mujeres, era capaz de percibir como nadie esos matices del aspecto y movimientos femeninos que crean lo que se llama encanto y lo reconocía en una mujer cuando ésta se miraba al espejo. Mostró cómo los sombreros con aspecto de flores exóticas, por entonces de moda, enmarcaban y resaltaban la elegancia de movimientos de una sencilla modista (*Chez la Modiste* [Modista], 1885, Instituto de Arte, Chicago).

En cierto momento, Degas comenzó a escribir poesía; a finales del siglo XIX el soneto era muy utilizado. Es imposible decir qué llevó a Degas hacia la poesía, si su admiración por los sonetos de Verlaine

y Heredia o su amistad con Mallarmé. Paul Valéry, que conocía bien a Degas, encontró una explicación en el carácter del pintor: “el trabajo en sí le estimulaba. El trabajo de un poeta, que consiste en intentar llegar a un texto preciso mediante sucesivos borradores debió de parecerle comparable al trabajo de un delineante, tal cual él lo entendía. Aunque tal vez no escribiera sus primeros versos en serio, o quizá como una parodia” (P. Valéry, *Ecrits sur l’Art* [Escritos sobre el Arte], op. cit., pág. 200).

Para él, la danza estaba por encima de todas las demás artes, algo que explicaba con elegancia a modo de verso: “Les muses ont chacune leur fonction. / Clio préside à l’histoire, Euterpe à la musique, / Thalie à la comédie, Melpomène à la tragédie ; / Erato à la poésie légère, Polymnie à l’ode, Uranie aux sciences, / Calliope à la poésie épique ; Terpsichore à la danse seule. / Mais dès que les muses ont accompli leur tâche, Toutes se mettent à danser ensemble” [“Cada musa tiene su función. / Clio preside la historia, Euterpe la música, / Talía la comedia, Melpómene la tragedia; / Erato la poesía amorosa, Polimnia la oda, Urano la ciencia, / Calíope la poesía épica; Terpsícore la danza. / Pero cumplidas sus tareas, todas juntas empiezan a bailar”.] (J. Bouret, op. cit., pág. 59).

Pintó bailarinas de ballet durante las clases y cuando descansaban. Resultaban extrañas sus bailarinas, como una visión etérea sobre el lienzo. En estas obras, el dibujo deja al color el papel protagonista. En la atmósfera irreal del escenario, el rosa, celeste y blanco de los tutús brillan y desaparecen. Pero casi siempre aparecen ciertos detalles que rompen el efecto: un telón que al bajarse oscurece parcialmente las figuras o el abanico de una dama en la primera fila que oculta parte del escenario. Cuando pintó *Répétition de ballet sur la scène* (Ensayo de ballet en el escenario), 1873-1874, Museo de Orsay, París), el color había desaparecido y la composición sobre el lienzo se había transformado en una fotografía en blanco y negro.



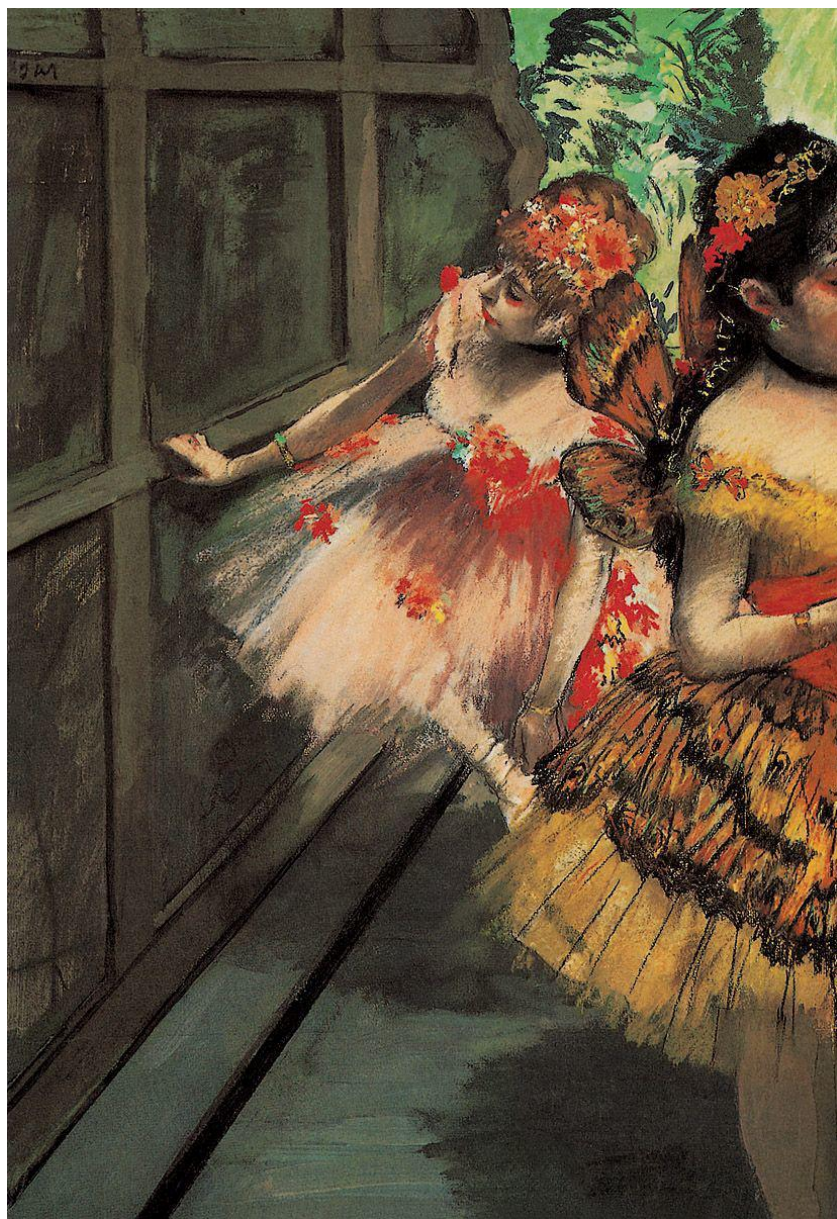
Edgar Degas, Ensayo, 1873. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, Museo de Orsay, París.



Edgar Degas, Ensayo de ballet en el escenario, 1874. Pastel, 55.3 x 72.3 cm, Colección H. O. Havemeyer, Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.



Edgar Degas, Cuatro bailarinas, c.1903. Pastel, Colección privada.

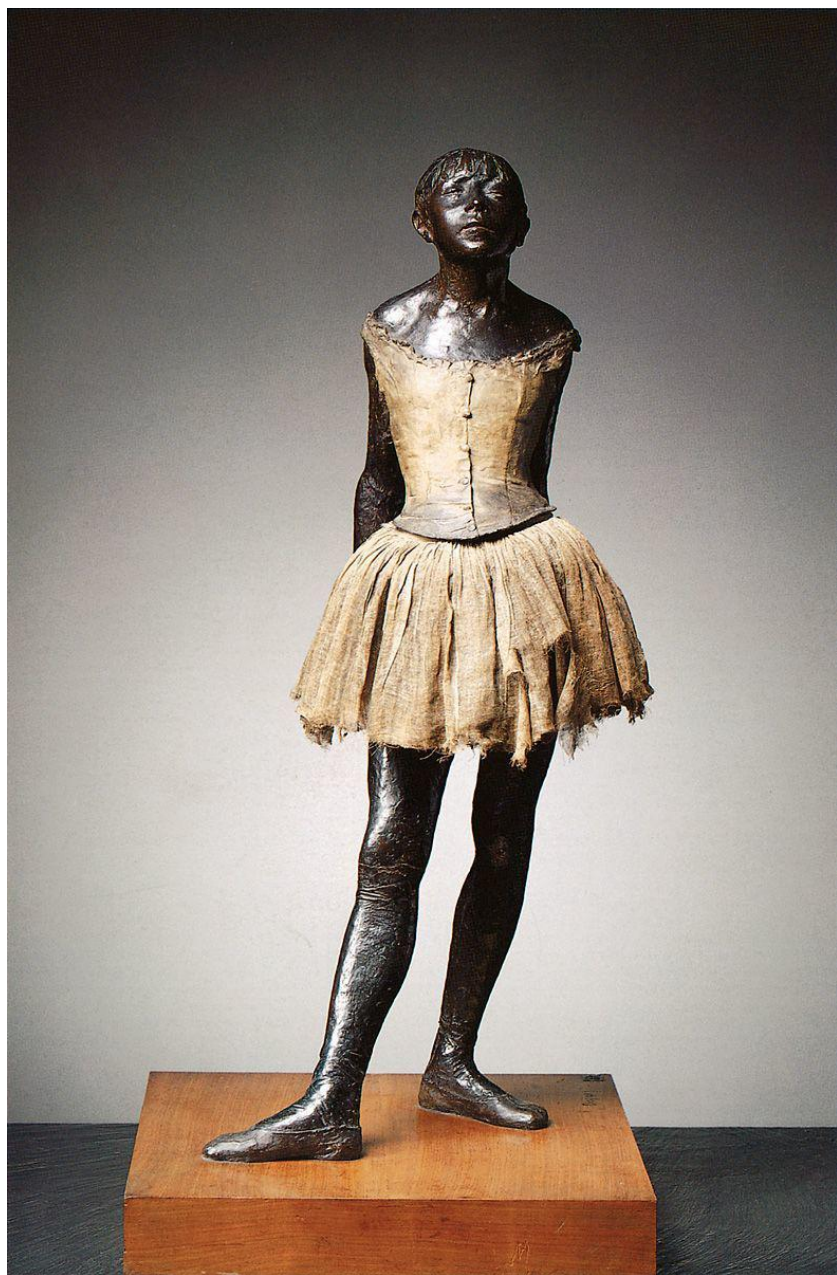


Edgar Degas, Bailarinas de ballet antes de salir a escena, c. 1878-80.
Pastel y gouache sobre papel, 69.2 x 50.2 cm, Museo de Arte
Norton, Pasadena (California).

Con mayor frecuencia, la bailarina de ballet en una obra de Degas se muestra sencillamente como una mujer, agotada por su disciplina, que ha perdido su encanto del escenario. Ensaya interminablemente en la barra y se esfuerza por estirar las cansadas piernas. Aparece débil y triste. En los cuadernos de dibujo de Degas se han conservado cientos de dibujos de brazos y piernas de bailarinas, detenidos en mitad del movimiento. Representó la elegante cabeza de una bailarina en diferentes momentos durante un giro, como ya hiciera Watteau. Cuando trabajaba en pastel, la suavidad de su línea rosa y azul celeste transformaba el ballet en un sueño. La realidad de la vida cotidiana aparecería cuando la bailarina estaba al abrigo de la mirada de extraños, o cuando inclinada por la fatiga pasaba por la humillación de una larga espera antes de ser vista por el director de teatro (L'Attente (Waiting), 1882, Nueva York, Colección Havemeyer). En una carta a un amigo, Degas le comentaba que el verdadero arte puede “hechizar ensombreciendo a la realidad, dándole la apariencia de locura” (Degas Inédit [Degas Inédito], op. cit., pág. 100). Degas sabía cómo evocar con palabras la figura de una bailarina, con la misma precisión de sus dibujos: “Elle danse en mourant, comme autour d’un roseau / D’une flûte où le vent triste de Weber joue ; / Le ruban de ses pas, s’entortille et se noue / Son corps s’affaisse et tombe en un geste d’oiseau (...) / Et ses pieds de satin brodent comme l’aiguille / Des dessins de plaisir, la capricante fille / Use mes pauvres yeux à la suivre peinant. / D’un rien, comme toujours, cesse le beau mystère / Elle retire trop les jambes en sautant, / C’est un saut de grenouille aux mares de Cythère” [“Baila muriendo alrededor de un junco, / de una flauta donde el triste viento de Weber toca; / la cinta de sus pasos se enreda y se anuda. / Su cuerpo se abate y cae como un pajarillo (...). / Y sus pies de satén bordan como una aguja / dibujos entretenidos, la niña traviesa / mueve mis pobres ojos que se esfuerzan por seguirla / sin motivo, como siempre, cesa el bello misterio. / Retira sus piernas con un salto, / cual ranita en los charcos de Cythera”] (J. Bouret, op. cit., pág. 191).

Las bailarinas de ballet estaban vivas y eran reales para él. Se aventuró a mirarlas con ojo irónico, y a observar la torpeza y

descuido de algunos de sus movimientos. Durante la sexta exposición impresionista todos se maravillaron ante la pequeña estatua de cera que representaba a una bailarina de ballet, de casi un metro de altura, *Petite Danseuse de Quatorze Ans* (La pequeña bailarina de catorce años) (1879-1881). Con tutú realizado en auténtico tul, corpiño de lienzo amarillo encerado, el cabello recogido en una cola de caballo con lazo de satén rojo, y zapatillas de ballet con cintas amarillas. Vertical, en pose de ballet, con las manos detrás de la espalda y la cabeza echada hacia atrás. “Con faldas de muselina, flaca, y más fea imposible”, escribió el crítico Charles Ephrussi, “pero en posición vertical, con la espalda arqueada y balanceándose con ese movimiento angular de las aprendices de danza. Está representada con firmeza, valentía y sagacidad, transmitiendo con infinita sabiduría el comportamiento privado y el estilo, y la profesión, encarnando todo ello en una persona (...) Un artista normal hubiese transformado su bailarina en una marioneta. El señor Degas la ha convertido en una obra técnicamente precisa, incisiva, diferente, y de un modo verdaderamente original”. (Degas *Inédit* [Degas inédito], op. cit., pág. 336-337).



Edgar Degas, La pequeña bailarina de catorce años, c. 1879-1881.
Bronce (patinado), tutú de tul, cinta de satén, base de madera, long.

95,2 cm, Colección Sr y Sra Paul Mellon, Upperville, VA.

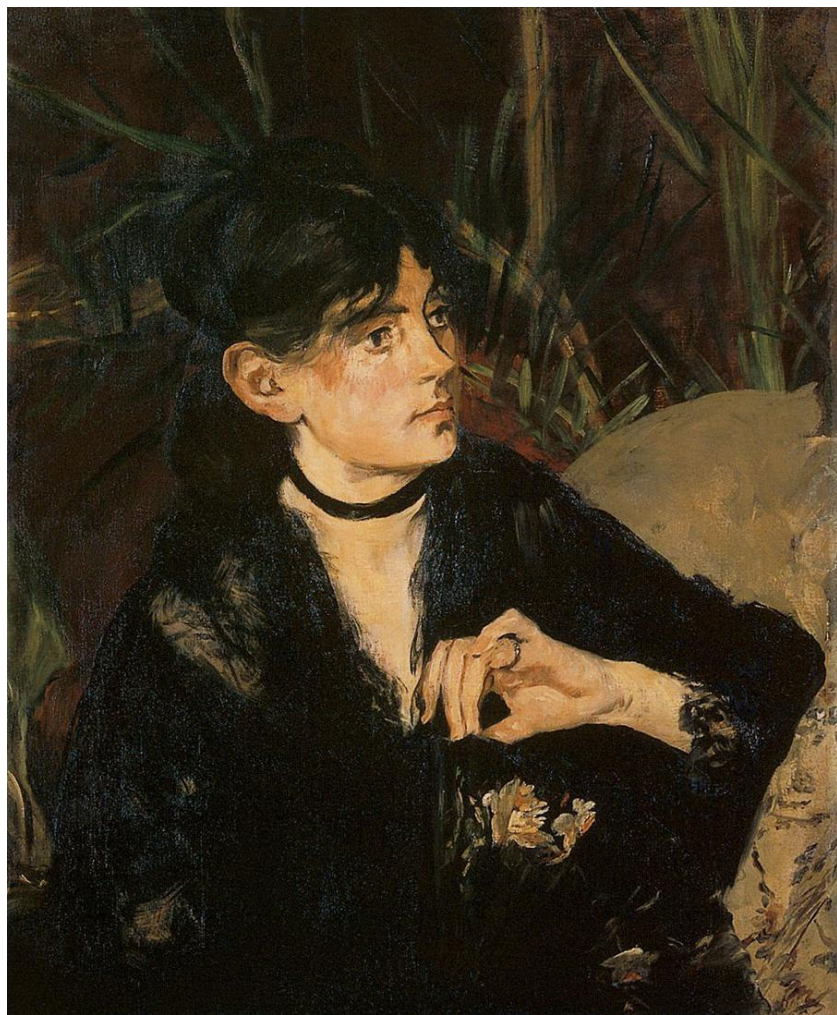


El desnudo no fue menos importante como objeto de estudio para Degas: lo dibujó incansable durante toda su vida. “El mismo sujeto debe ser realizado diez, cien veces. En arte, nada debe parecer un accidente, ni siquiera el movimiento”, (J. Bouret, op. cit., pág. 58). Movimiento, más movimiento, siempre movimiento... Modelos profesionales posarían para Degas, cuyas peticiones resultaban absurdas para ellas. En lugar de sentar a la joven o situarla de pie en una posición bien definida, le pedía que se secase o se peinase.

¿Pero la estaba dibujando? No; permanecía de pie contra la pared, con los brazos cruzados, mirándola. En ocasiones se subía a un taburete y para observarla desde arriba. Sólo cuando la modelo se iba empezaría a dibujar, cuando conocía cada movimiento de ella, sus primeros planos, todos sus giros. “Está bien copiar lo que uno ve, pero es mucho mejor dibujar lo que ya no se puede ver, salvo en la memoria”, decía Degas. “Se trata de una transformación en la que la imaginación colabora con la memoria. Sólo se reproduce lo que impacta, esto es, lo realmente necesario. De este modo, los recuerdos y la imaginación se liberan de la tiranía que ejerce la naturaleza”. (Tout l’Œuvre Peint de Degas [Degas. Obras completas], op. cit., pág. 13). Degas consiguió acceder a un mundo que hasta entonces no había permitido que nadie de fuera se acercara: representaba a mujeres en el ambiente privado que les pertenecía sólo a ellas, dibujándolas en poses en las que resultaba posar: una mujer se baña, agachada en la bañera; peina sus largos cabellos, que un instante después echa hacia atrás; se gira torpemente para secarse la espalda. Cada dibujo y cada pastel parece una escena en la película interminable de mujeres lavándose y aseándose. “Hasta ahora los desnudos se habían representado en poses que suponían la presencia de un público”, observó el propio pintor. “Pero mis mujeres son sencillas, gente honesta, preocupadas únicamente por lo que están haciendo. Aquí hay otra de ellas que se está lavando los pies; parece como si la observásemos por el ojo de una cerradura” (Tout l’Oeuvre Peint de Degas [Degas. Obras completas], op. cit., pág. 14). El resultado fueron cientos de dibujos, pasteles y esculturas.

A medida que se iba haciendo mayor, Degas hacía más y más escultura. “Dado que estoy perdiendo vista”, comentó al agente Vollard, “tendré que empezar a hacer trabajos de ciegos” (J. Bouret,

op. cit., pág. 209). Modelaba en cera lo que mejor conocía: bailarinas de ballet, caballos y desnudos. Ambroise Vollard observaba con tristeza cómo Degas destruía sus obras de arte en cera para tener el placer, como él mismo decía, de empezarlas de nuevo. En sus últimos años el pintor se vio obligado a cambiar de residencia. Su ama de llaves, la que tan bien le había cuidado, se iba. Su mejor amigo, Henri Rouart, del cual había sido inseparable desde que estuvieron juntos en el ejército, había muerto, y él estaba prácticamente ciego. “Degas, cada vez más solitario y abatido y sin saber cómo ocupar su tiempo, había pensado pasar las tardes que hiciera buen tiempo en la parte superior de los tranvías o de los autobuses” contaba Paul Valéry. “Se subía, dejándose llevar hasta el final del trayecto, para volver desde la terminal a la parada más próxima a su casa” (P. Valéry, Degas. Danse. Dessin [Degas. Danza. Dibujo], op. cit., pág. 126). Como en el pasado, contrataba modelos que intentaba observar bien en su estudio. Siempre estaba solo, según las palabras de Paul Valéry, “solo, debido a su carácter, a sus principios rígidos y en virtud de su arte, es decir, de lo que se pedía a sí mismo” (P. Valéry, Degas. Danse. Dessin [Degas. Danza. Dibujo], op. cit., pág. 244). Desde el momento en que se encontró solo en la oscuridad, la vida perdió sentido para él; se sentía completamente perdido. Vollard afirmó que ya ni siquiera disfrutaba destruyendo sus piezas. Vagaba sin rumbo por las calles de París, con su capa y su viejo sombrero de fieltro, como el rey Lear o el ciego poeta Homero. “Ojos sin vida bajo los finos arcos de los párpados, la fisonomía de una nobleza casi espiritual, con una expresión calmada” (J. Bouret, op. cit., p. 212). Paul Valéry comentó que probablemente Degas no tenía más que una percepción borrosa de cuanto sucedía a su alrededor. Ocasionalmente preguntaba con absoluta indiferencia, “entonces... ¿qué tal la guerra?” Murió el 27 de septiembre de 1917. Entre el grupo de amigos que acudieron a acompañarle al cementerio de Montmartre sólo se encontraba un impresionista: Claude Monet. El otro amigo que había le había sobrevivido, Renoir, estaba confinado a una silla de ruedas. En medio de la Primera Guerra Mundial, la muerte del pintor pasó prácticamente desapercibida.



Édouard Manet, Berthe Morisot con abanico, 1874. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm, Palacio de Bellas Artes, Lille.

Berthe Morisot (1841-1895)

*“La señora Berthe Morisot supo cómo captar
notas efímeras en sus lienzos”*

*(Georges Rivière, L’Impressionniste, n° 2, 14 abril l 1877, en L. Venturi,
Les Archives de l’Impressionnisme, op. cit., vol. 2, pág. 320).*

Una mujer pintora era un fenómeno extraño a mediados del siglo XIX y en la estética opuesta al arte oficial sólo había una. Berthe Morisot participó en la mayoría de las exposiciones de los impresionistas. Los críticos reconocieron su “importante prestigio entre los demás impresionistas”, (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 320) que la elogiaban con típica galantería francesa. “La señora Morisot tiene una retina extraordinariamente sensible”, escribió Georges Rivière (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 319), quien encontró su talento “muy encantador y femenino”. Philippe Burty tenía en alta estima el atractivo de su obra que despertó un especial interés en las exposiciones impresionistas: “La señorita Berthe Morisot, con su doble condición de mujer y artista altamente calificada es la persona idónea para atraer a público y críticos”. (L. Venturi, op. cit., vol. 2, pág. 292). Es posible que la presencia de una mujer entre los intransigentes levantara verdadera curiosidad. En 1876, en un artículo publicado en el Calendrier parisien con motivo de la segunda exposición impresionista, el crítico Albert Wolff, enemigo de este grupo, clasificó a Morisot entre los cinco o seis lunáticos que cogían un lienzo, pinturas y un pincel, aplicaban algunos toques de pintura al azar y luego estampaban su nombre. El esposo de Morisot, Eugène Manet, llegó a retarle a un duelo. Pero la opinión pública hizo justicia a Morisot, ligándola permanentemente al Impresionismo.

Berthe Morisot nació con una cuchara de plata en la boca. Jean-Honoré Fragonard y la pintora artística Marguerite Gérard eran

parientes lejanos por parte de su padre, Edmé Tiburce Morisot, que ocupó cargos importantes en la Administración. Berthe nació el 14 de enero de 1841 en Bourges, en el Departamento de el Cher, del que su padre era gobernador. Su madre, Marie-Cornélie Thomas, también de una destacada familia, era hija de un inspector de las finanzas públicas. La señora Morisot supervisaba la educación de sus cuatro hijos, invitando profesores a su casa e inculcando a sus hijas el don de gentes y el gusto por la moda. Pero fue su padre, coleccionista de arte, quien tomó la iniciativa para que las tres hermanas Morisot empezaran a recibir clases de dibujo. Por entonces, se esperaba que todas las jóvenes de buena familia aprendiesen a dibujar y a tocar el piano. En el jardín de su casa, en Passy, los Morisot construyeron un estudio para que sus hijas pudiesen trabajar en él. Encontraron un pintor profesional en la zona, llamado Joseph-Benoît Guichard, quien descubrió que la pintura en casa de Edma y Berthe era algo más que un capricho pasajero de dos jóvenes mimadas: se trataba de una auténtica vocación: “Con un don como el que tienen sus hijas”, escribió a la madre de éstas, “mis enseñanzas no sólo les darán una destreza especial, sino que además serán pintoras”. (Dominique Bona, Berthe Morisot, París, 2000, pág. 38). Edma dejó la pintura después de casarse. Pero gracias al coraje y perseverancia de Berthe, se cumplió la profecía de Guichard. A través de este primer profesor conocieron a Camille Corot, a quien se debe el amor de Berthe por el paisaje.

Corot no impartía lecciones en sí; daba consejos, que formarían la base del Impresionismo de Berthe; por ejemplo, le enseñó a mantener fresca su primera impresión sobre la naturaleza. Corot se convirtió en invitado habitual a las reuniones sociales de los martes en el hogar de los Morisot, que en 1861 llegaron a alquilar una casa de verano en Ville-d'Avray, de modo que Edma y Berthe pudiesen pintar paisajes junto a Corot. Gracias a él, las jóvenes artistas conocieron a los pintores paisajistas Achille Oudinot y Charles Daubigny. En 1863, la familia Morisot alquiló una casa, esta vez no lejos de Auvers, donde vivía Daubigny, para que Edma y Berthe pudiesen aprender de la experiencia del pintor.



Édouard Manet, Berthe Morisot con ramo de violetas, 1872. Óleo sobre lienzo, 55 x 38 cm, Museo de Orsay, París.



Berthe Morisot, En el lago del bosque de Boulogne, 1884. Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm, Colección privada.



Berthe Morisot, Lección de costura, 1884. Óleo sobre lienzo, 59 x 71 cm, Museo de Arte, Minneapolis.

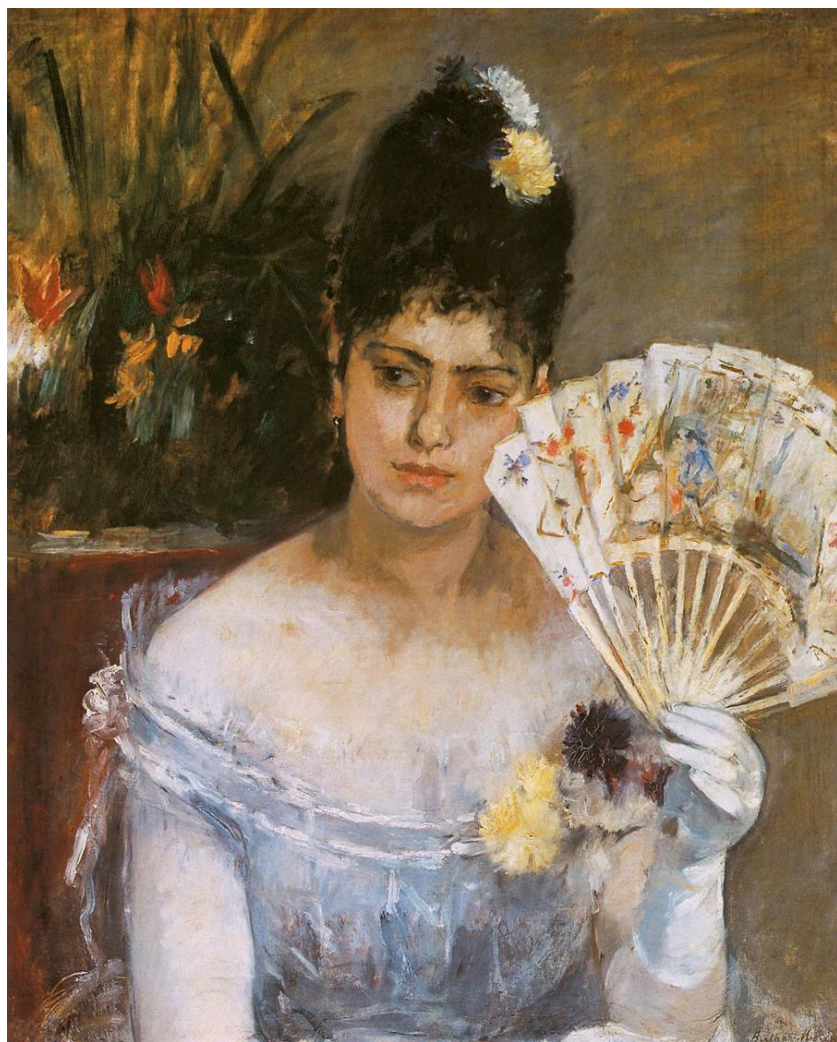
Las hermanas Morisot acudían regularmente al Louvre para copiar a los viejos maestros. El riesgo de tratar con bohemios se traducía en que Madame Morisot siempre acompañaba a sus hijas. El museo era un lugar de encuentro permanente entre pintores. Fue allí donde conocieron a Henri Fantin-Latour hacia 1860. La señora Morisot no se oponía a ello: Fantin-Latour era elegante, tenía buenas maneras y ya era un pintor de éxito. Fue él quien presentó a Berthe y Edma al grabador Félix Bracquemond, que llegaría a ser fiel amigo de los impresionistas. Las talentosas y encantadoras hermanas Morisot se reunían con un grupo de artistas, a los que habitualmente invitaban a casa. Charles Durand, famoso como retratista de sociedad bajo el nombre de Carolus-Durant, se uniría a ellos. El compositor y viejo amigo de la familia, Gioacchino Rossini, acudía con frecuencia a cenar. Posteriormente aparecería la familia Riesener (padre, madre

e hijas). El pintor Léon Riesener era primo de Delacroix y alumno de Gros. Él presentó a Berthe y a la Duquesa de Castiglione Colonna, escultora conocida bajo el seudónimo masculino de Marcello. El pintor belga Alfred Stevens también pertenecía a este círculo; era amigo de Édouard Manet y trabajó en su estudio con bastante frecuencia. Igualmente, Puvis de Chavannes se convirtió en amigo de la familia y uno de los admiradores de Berthe.

Ya en 1867, mientras Berthe se encontraba copiando a Rubens en el Louvre, fue presentada a Édouard Manet por Fantin-Latour. Poco después, Manet y su esposa por una parte, y la familia Morisot por otra, se invitaban mutuamente a sus respectivas casas. Berthe conoció a Degas en casa de Manet y a partir de entonces, Degas acudiría prácticamente cada martes a casa de Madame Morisot. Durante el verano de 1868, Édouard Manet escribió a Fantin-Latour: “coincido con usted: las jóvenes Morisot son encantadoras. Lástima que no sean hombres. Sin embargo, podrían ayudar a la pintura si se casasen con un academicista, sembrando discordia entre esos seniles” (E. Moreau-Nelaton, Manet raconté par lui-même, París, 1926, vol. 1, pág. 103). Manet lo había dicho con un aire subido de tono, irónico, a pesar de que Berthe y Edma exponían en el Salón desde 1864; dicho de otro modo, las hermanas ya habían sido aceptadas en el círculo de los artistas profesionales. Desde su primer encuentro, Manet prefirió a Berthe y en 1868, ésta posó para él en El balcón. Los retratos de Berthe Morisot realizados por Manet ocupan un lugar especial en la obra de él y en la vida de ella.

Cuando el Salón de 1869 abrió con El balcón, Berthe se apresuró hacia la sala en la que se encontraba colgado el cuadro. Al día siguiente (2 de mayo), escribió a Edma: “encontré allí a Manet... Me rogó que fuese a ver su cuadro, porque él no se atrevía”. Berthe era objetiva al opinar sobre la obra de sus amigos y por lo que se refiere a la de Manet, resultaba bastante crítica: “Como siempre, sus cuadros dan la sensación de fruta silvestre o ligeramente inmadura”. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 26). Se sentía aún más confusa con su propia imagen en El balcón: “Más que fea, me veo rara; al parecer el apelativo de ‘femme fatale’ circulaba entre los curiosos”. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 27). Aparentemente, Berthe estaba tan desconcertada

por el retrato como por las reacciones que suscitó. Poco después, en una carta a Edma, la señora Morisot le contó el encuentro con Manet en el Salón: “Su fracaso le entristeció... Dijo sinceramente que Berthe le había alegrado. Fue muy amable conmigo, porque le gusta Berthe”. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 31).



Berthe Morisot, En el baile, 1875. Óleo sobre lienzo, 62 x 52 cm,

Museo Marmottan, París.



Berthe Morisot, Leyendo (El parasol verde), 1873. Óleo sobre lienzo, 46 x 71.8 cm, Museo de Arte de Cleveland.

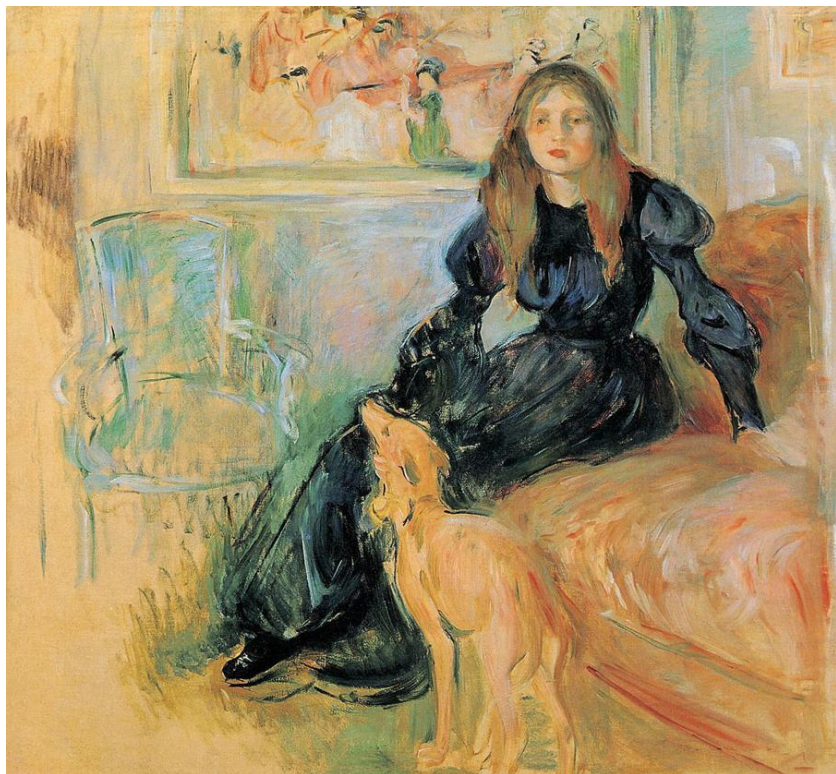
Las cartas de Berthe revelan hasta qué punto le importaba la opinión de Manet. Era incapaz de permanecer indiferente ante la falta de atención del artista, especialmente cuando Eva Gonzalès, la hija de un destacado escritor parisino y alumna del pintor de sociedad Chaplin, apareció en el estudio de Manet porque quería recibir clases. Al parecer a Édouard le gustó la muchacha, lo que resultaba doloroso para Berthe. En agosto escribió a su hermana: “Manet me dio un sermón, ofreciéndome a la eterna señorita Gonzalès como modelo; ella tiene buenos modales y determinación, sabe cómo llevar algo a buen puerto, mientras que yo soy incapaz de hacer nada. Entre tanto, él empezaba su retrato por vigésimo quinta vez”. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 33).

Manet también prefería a Eva como modelo para sus cuadros. “Pasamos juntos la tarde del pasado jueves en el estudio de Manet; se le veía totalmente feliz”, escribió en septiembre. “Durante un

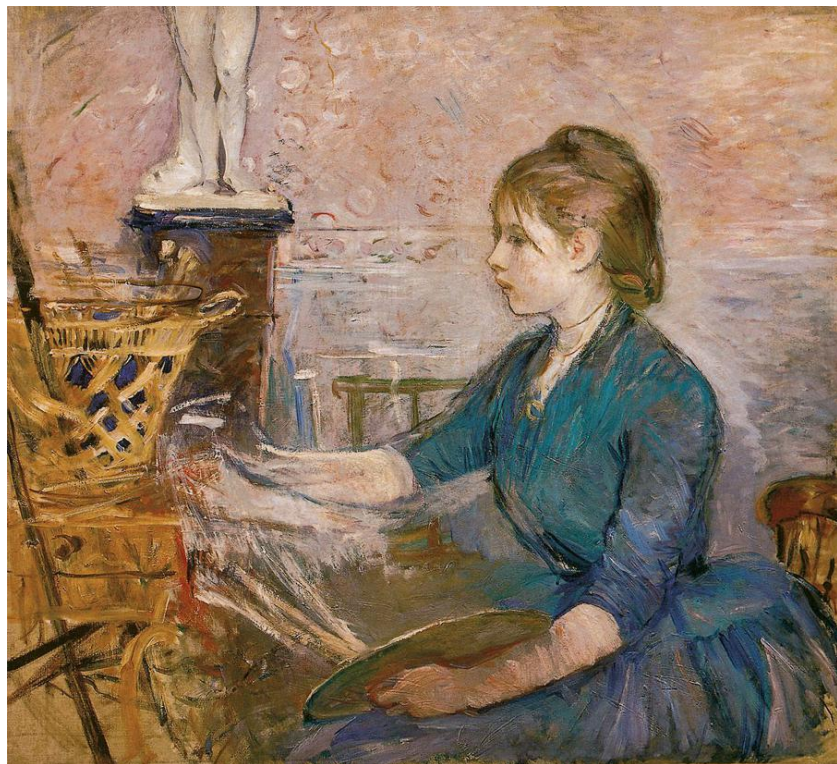
cuarto de hora, toda su atención se centró en la señorita Gonzalès, pero el retrato de ella sigue sin avanzar”. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 35). Los paisajes que Berthe había realizado en Lorient impresionaron al destacado pintor Puvis de Chavannes, pero era la opinión de Manet lo que más le importaba a ella. “Los Manet vinieron a visitarnos el martes por la noche y fuimos al estudio; para mi gran sorpresa y felicidad, recibí los mayores elogios”, escribió con satisfacción. “Sin duda, parece que es mejor que Eva Gonzalès. Manet es demasiado sincero como para llevarme una impresión equivocada, estoy segura de que le gustó mucho; pero recuerdo lo que comentó Fantin-Latour: ‘Siempre piensa que los cuadros de la gente que le cae bien son buenos’”. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 35). Berthe se disgustaría aún más, porque en su opinión, el retrato de Eva Gonzalès, una vez finalizado era ejemplar. “Manet nunca ha realizado nada tan bueno como el retrato de la señorita Gonzalès; puede que incluso ahora tenga más encanto que cuando tú lo viste”, escribió a su hermana. Berthe era propensa a atormentarse y a dudar de sí misma. Después de elogiar los lienzos que ella había realizado en Lorient, Manet añadió que era improbable que se los aceptaran en el Salón de 1869. Los días previos a la inauguración fueron una tortura para ella. Finalmente el Salón abrió sus puertas y pudo ver que habían incluido su cuadro. “La exposición la ha animado un poco”, escribió la señora Morisot a Edma. “Berthe recibió bastantes felicitaciones aunque sigue con sus altibajos; de todos modos, ha estado un poco distraída esta semana; me preocupa que esto sólo la lleve a una depresión aún mayor”, escribió afligida la señora Morisot. El final de la década de 1860 y principio de la de 1870 supuso una etapa especialmente dolorosa para Berthe: sus dos hermanas se casaron; solamente ella, que ahora contaba treinta años seguía viviendo con sus padres, a pesar de tener muchos pretendientes. Nadie sabe su verdadera relación con Édouard Manet, pero a comienzos del verano de 1870 volvió a posar para él.

El Retrato de Berthe Morisot de Manet, en 1870, conocido como Descanso (Providence, Museo de Arte, Escuela de diseño de Rhode Island), es un extraordinario estudio psicológico sobre una joven. Realizado en el estilo de los bocetos, el cuadro ofrece un retrato especialmente gráfico: la modelo se ha dejado caer contra el respaldo de un sofá; da la sensación de que acaba de sentarse y se

encuentra sumida en sus pensamientos. Berthe se quejaba de que Manet le había hecho adoptar una pose incómoda, incluso cansada, pero es esta pose, dubitativa y libre a la vez, lo que permitió que Manet captase la melancolía y el abatido ánimo de su modelo.



Berthe Morisot, Julie Manet y su galgo Laertes, 1893. Óleo sobre lienzo, 73 x 80 cm, Museo Marmottan, París.



Berthe Morisot, Paule Gobillard pintando, 1886. Óleo sobre lienzo, 85 x 94 cm, Museo Marmottan, París.

La expresión de su cara no estaba prevista: momentáneamente, la tristeza había inundado sus ojos. “Sus ojos”, escribió Paul Valéry, que conocía bien a Berthe Morisot, “eran casi demasiado grandes y tan poderosamente oscuros que Manet, en algunos de los retratos que realizó de ella, los pintó negros en lugar de plasmar su auténtico color verdoso, con el fin de captar todo su misterio y magnetismo”. (P. Valéry, *Ecrits sur l’art*, op. cit., pág. 143).

Dos años más tarde, Manet pintó Berthe Morisot con ramo de violetas (*Berthe Morisot au bouquet de violettes*, 1872, Colección privada), donde aparece una Berthe completamente diferente. Aquí parece más joven, sus enormes ojos en la sombra miran fijamente

de forma distraída y sus labios están preparados para esbozar una sonrisa pensativa. Los cabellos sueltos que caen desde su excéntrico sombrero (“la última moda”) revelan que participaba de la cultura bohemia. El predominio del negro en el cuadro aporta un aspecto misterioso a la imagen de la joven. La complejidad psicológica y los numerosos matices de sentimientos, difíciles de definir con palabras, expresan la verdadera esencia de la singularidad y extraordinaria personalidad de Berthe Morisot. Paul Valéry vio la poesía en este retrato. Como colofón, Manet pintó un ramillete de violetas sobre la blusa, la única pizca de color en el cuadro y símbolo popular de modestia. Manet construyó este pequeño cuadro en la armonía de las tiernas violetas azules y el abanico rojo lacado, característico de Berthe en todos sus retratos. Un tercer elemento inanimado consistía en un trozo de papel con la inscripción: “A la señorita Berthe Morisot”. Con sus once retratos, Manet contribuyó al recuerdo de Berthe Morisot tanto como ella misma a través de sus propias obras.

El año 1870 supuso una línea de separación entre dos etapas para Berthe, al igual que para los demás pintores. Supo que Degas y Renoir se habían ido al ejército. Su hermano había caído prisionero por los prusianos. Berthe permaneció en París al igual que Édouard Manet: ella no quería abandonar a sus padres. Manet estaba indignado e intentó convencerla para que se fuese. “¿De qué te servirá si te hieren en las piernas o te desfiguran?” escribió. (D. Bona, op. cit., pág. 150). Pero Berthe se mantuvo firme en su decisión. La guardia nacional requisó su estudio convirtiéndolo posteriormente en cuartel, con lo que Berthe se encontró sin un lugar donde pintar, algo que le dolió más que un bombardeo. Mientras intentaba dibujar y trabajar con acuarela comprendió que la pintura era lo más importante en su vida. A su alrededor estaban sucediendo cosas terribles. Su hermano regresó del cautiverio y se unió a las fuerzas contrarias a la Comuna, disparando contra los comuneros, entre los que había amigos de Berthe. París era una ciudad desfigurada por la guerra. Y Berthe lloraba por su estudio, del que sólo quedaban ruinas. De nuevo la invadió una falta de confianza en su vocación: “Mi madre me dijo ayer educadamente que no confiaba en mi talento y que no me creía capaz de hacer algo serio”, escribió desesperada a su hermana. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 67). De nuevo buscó apoyo en

Édouard Manet: “El pasado jueves fue muy amable conmigo; piensa que no soy tan fea y le gustaría que volviera a posar para él; en mi propio aburrimiento terminaré sugiriéndole lo mismo”.
(Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 67).

Berthe se dedicó a pintar en serio. El Salón de 1872 incluyó el retrato que había pintado de su hermana Edma cuando ésta acudió a casa de sus padres para dar a luz a su hija. Berthe viajó por España y el sur de Francia. Tal vez durante estos viajes comprendió lo difícil que era reproducir los efectos de la naturaleza en un cuadro. “Nada tan hermoso como el mar ayer y ni siquiera se me ocurrió hacer un boceto... En cierto modo pienso lo mismo que Fantin-Latour: situarse ante la naturaleza y pensar que voy a conseguir sus efectos en una hora me parece ridículo”.
(Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 72).



Berthe Morisot, Joven sentada en un banco, 1864. Acuarela, 25 x 15 cm, Galería Nacional de Washington.



Berthe Morisot, Vista de París desde Trocadero, 1871-1873. Óleo sobre lienzo, 46.1 x 81.5 cm, Museo de Arte de Santa Bárbara, California.

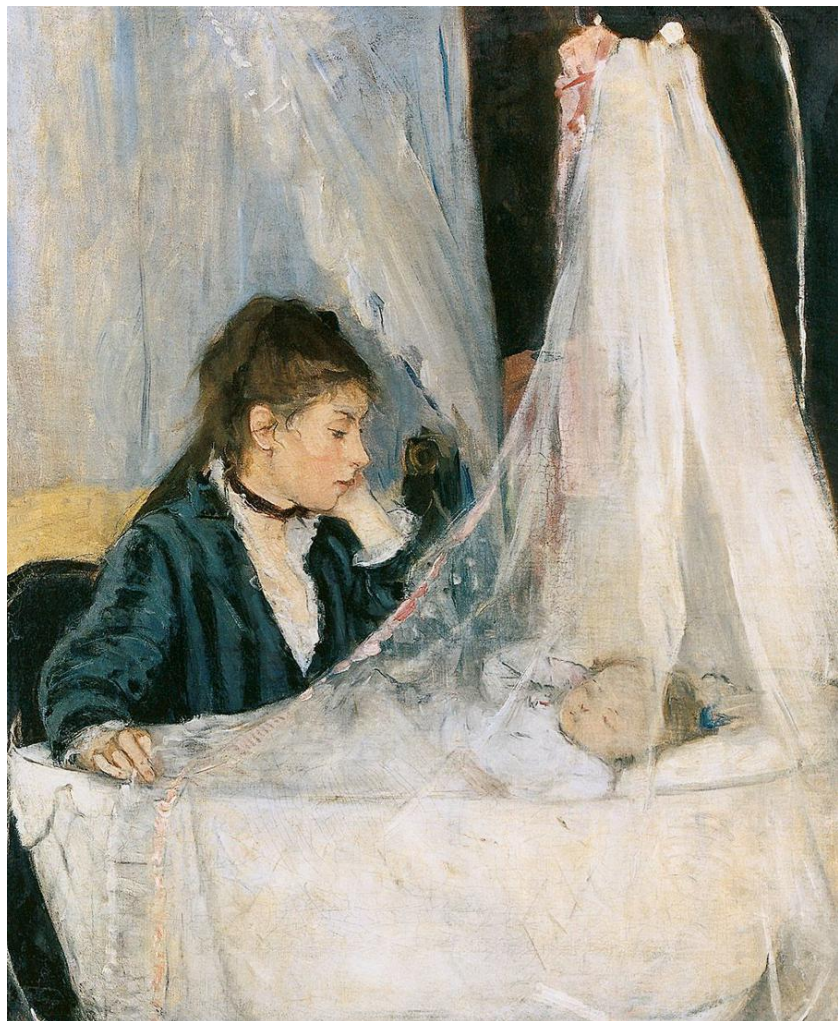
El año 1874 fue el de mayores cambios para Berthe. Aquel invierno murió su padre, enfermo de corazón. Junto a otros pintores, Berthe inauguró la exposición en el estudio de Nadar, lo que le hizo ganarse la etiqueta de “impresionista” y algunos amigos para siempre. A su profesor, Guichard, le horrorizaba que Berthe expusiese “en un entorno tan perjudicial”, (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 76), pero nada pudo detenerla: había encontrado gente que compartía sus ideas y juntos estaban tomando un camino difícil. Las familias Manet y Morisot se reunieron para pasar el verano en Normandía, en el pueblecito de Fécamp. Fue allí donde Eugène, hermano de Édouard Manet se declaró a Berthe, que en otoño volvió a posar para varios retratos del pintor. El 22 de diciembre tuvo lugar el enlace entre Berthe Morisot y Eugène Manet, en la iglesia de Passy. “He comenzado una etapa positiva de mi vida, después de mucho tiempo viviendo de sueños que no me

hacían feliz”, escribió a su hermano. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 80). La vida tranquila junto a Eugène, que se convirtió en un amigo para ella, permitió que la artista se dedicarse de lleno a la pintura.

Era lógico que Berthe hubiese empezado pintando paisajes: sus primeros profesores fueron Corot y Daubigny. En mayo de 1864, Corot escribió una carta a la entonces señorita Berthe Morisot: “Trabaja duro y de forma ordenada; no pienses demasiado en papá Corot; es mucho mejor dejarse asesorar por la naturaleza”. (P. Valéry, *Ecrits sur l'art*, op. cit., pág. 155). Berthe siempre siguió este consejo, sobre todo porque iba con su personalidad: desde siempre había buscado un camino independiente. Realizó innumerables bocetos además de estudios a lápiz y en acuarela, dibujó árboles, briznas de hierba y pájaros.

En 1865, realizó un paisaje al óleo que representaba delgados troncos de abedules en una pradera de color verde, con una casita al fondo: *Choza en Normandía* (Chaumière en Normandie, Colección privada). Dado que contaba sólo veinticuatro años cuando realizó este estudio, se percibe falta de confianza y madurez en el cuadro. Sin embargo, ya se intuye a la futura pintora en la original luminosidad de su ejecución (este cuadro al óleo parecía una acuarela) y su ternura natural hacia el paisaje de Normandía.

Con sus padres en su juventud y posteriormente junto a su marido e hija, Berthe trabajó con frecuencia en Normandía, especialmente en los alrededores de Fécamp; el paisaje de esta zona fue su motivo preferido y una de las cosas que más la acercó a los futuros impresionistas. Cuando en 1869 acudió a visitar a su hermana Edma en Lorient, pintó una vista panorámica del puerto: *Puerto de Lorient* (Vue du petit port de Lorient, Washington, Galería Nacional de Arte). El reflejo de los barcos en el agua tranquila como una balsa, la azul armonía de agua y cielo y la luminosidad de los colores anunciaban su Impresionismo. La figura de su hermana en primer plano, vestida de blanco con matices en rosa y azul, demuestra que Berthe ya había llegado a percibir el color, fuese en la luz o en la sombra.



Berthe Morisot, La cuna, 1872. Óleo sobre lienzo, 56 x 46 cm, Museo de Orsay, París.



Berthe Morisot, Retrato de Madame Bourtie y su hija, 1873-74. Óleo sobre lienzo, 74 x 52 cm, Museo de Arte de Brooklyn, Nueva York.

Otro motivo de Berthe era París. Había nacido en París y llevaba la ciudad en su sangre. En 1866, pintó una vista del Sena, cerca del Puente de Iéna, que se expuso en el Salón de 1867 y en 1872, una

asombrosa panorámica de la ciudad: Vista de París desde Trocadero (Vue de Paris des hauteurs du Trocadero, Museo de Arte de Santa Bárbara). La ciudad se extiende hacia abajo, inmensa y luminosa. Las distancias, representadas hábilmente en gris azulado, recuerdan a “Papa Corot”... era difícil que Berthe Morisot no se acordase de él. Pero, durante este periodo ella ya tenía otro modelo diferente a quien imitar. Al finalizar la década de 1860, Manet había pintado El entierro (L’Enterrement), en el que se observa la silueta de las cúpulas de París. Berthe sitúa en una sola línea las torres de Sainte-Clotilde y Notre-Dame, el perfil de Saint-Sulpice junto a la cúpula de la iglesia des Invalides y, finalmente, la cúpula del Panteón.

Todas ellas eran símbolos de la historia de la ciudad, que estaba cambiando ante sus ojos. Y es esa ciudad en medio de la transformación lo que ella pintó, como estaban haciendo sus amigos impresionistas. El lienzo ha quedado como un documento histórico dentro de su género. El primer plano está marcado por un espacio abierto, en verde intenso. Aún no se había construido el palacio de Trocadero y Berthe situó su caballete en La terraza, el lugar que los guías de París recomendaban a los turistas para admirar la vista de la ciudad. Próximas a la balaustrada de la terraza se encuentran tres figuras: las modelos de Berthe fueron su hermana Edma Pontillon e Yves Gobillard con su hija Paule.

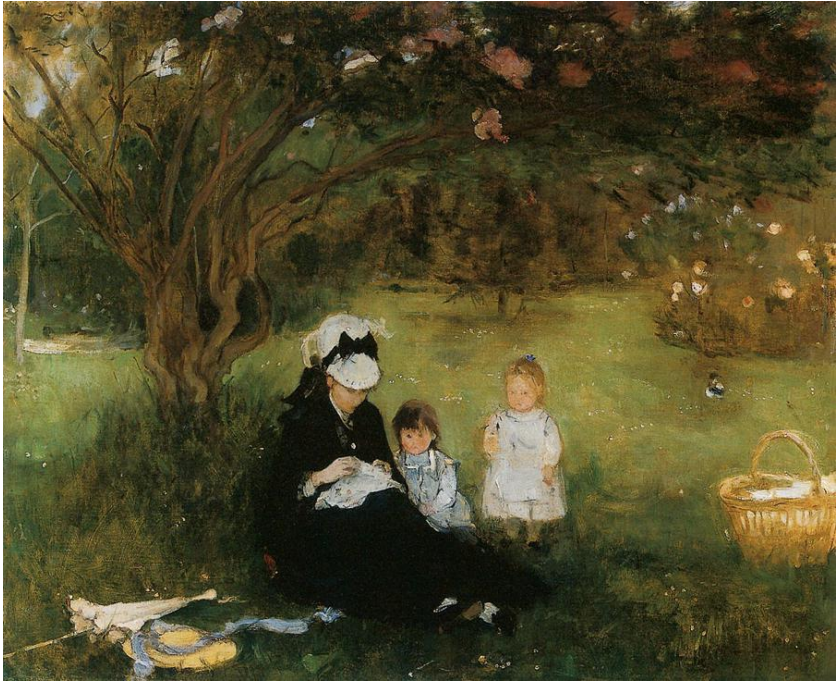
“La singularidad de Berthe Morisot”, escribió Paul Valéry, “estuvo en vivir su pintura y pintar su vida, como si se tratase de un proceso natural y necesario, imprescindible para su bienestar... Tomaba un pincel y lo dejaba, para volver a tomarlo después, del mismo modo en que se toma una idea, se deja ir, y se reconsidera más tarde”. (P. Valéry, *Ecrits sur l’art*, op. cit., pág. 147). Ya en su juventud, Berthe había elegido la vida contemporánea como tema principal de su trabajo. Sus motivos, sin embargo, no eran tan variados como los de Degas; se limitó a su círculo privado como mujer parisina. Cada momento de su propia vida familiar era un tema para su trabajo. Sin sus hermanas, sobrinos, hija y marido, no habría cuadros de Berthe Morisot. Su hermana Edma, que además era su mejor amiga, fue quien con más frecuencia apareció en sus lienzos. En 1867, en el pueblo normando de Petites Dalles, Berthe pintó Leyendo, o El parasol verde (L’Ombrelle verte, Museo de Arte, Cleveland), donde se representa a Edma sentada sobre la hierba, leyendo. Cerca de ella

se encuentra un parasol y al otro lado se observa un abanico. La violeta de su elegante sombrero proporciona una nota importante en la gama de verdes. Un agradable paisaje rural constituye el fondo del cuadro. De nuevo Berthe no logra analizar el efecto de la luz cambiante sobre el color. Los tonos verdes de su paisaje resultan siempre bastante uniformes; en su método pictórico, su retina no consigue captar las sutiles diferencias entre las diversas sombras de un solo verde, al contrario de lo que sucede en la pintura de Monet. Sin embargo, en esta época su paleta se vuelve tan luminosa como la de los demás impresionistas.

El retrato de Edma sosteniendo un abanico, próxima a una ventana con vistas a un paisaje urbano imperceptible (*The Artist's Sister at a Window*, *Portrait de Madame Pontillon*, Galería Nacional de Arte, Washington) fue pintado en 1869. El vestido blanco de Edma con matices en azul pálido resplandece en un ambiente interior sutilmente iluminado. En la primera exposición en el estudio de Nadar, Morisot mostró *La cuna* (*Le Berceau*, Museo de Orsay, París). La figura de Edma sentada se inclina sobre la cuna de su segunda hija, Blanche. Al más puro estilo impresionista, Berthe analiza los matices del blanco: hay tonos rosados en la muselina de la cuna y tonos dorados y azules en el visillo de la ventana. La primera exposición impresionista contó igualmente con la obra de Morisot *Escondite* (*Cache-cache*, 1873, Colección privada), que muestra a Edma con el mismo parasol verde y la misma violeta. Se puede considerar esta composición como el arquetipo de numerosos cuadros realizados por Berthe a partir de 1874, en los que la artista creó su propio universo privado. Madre e hijo, o mujeres jóvenes con niños en un jardín, rodeados por la tranquilidad del paisaje de Normandía o de Ile-de-France se convirtieron en motivo constante en obras como *Caza de mariposas* (*La Chasse aux papillons*, 1874, Museo de Orsay, París); *El lilo de Maurecourt* (*Les Lilas à Maurecourt*, 1874, Colección privada); y *En la hierba* (*Sur la pelouse*, 1874, pastel, Museo del Petit Palais, París).



Berthe Morisot, Caza de mariposas, 1874. Óleo sobre lienzo, 46 x 56 cm, Museo de Orsay, París.



Berthe Morisot, El lilo de Maurecourt, 1874. Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm, Colección privada.



Berthe Morisot, En el balcón, 1871-1872. Colección privada.

En la misma época, Berthe exponía pasteles y acuarelas. En estas técnicas alcanzó un éxito evidente. El gran retrato de Edma vestida de negro ante un fondo de tapizado claro con motivos de colores es una auténtica obra maestra (Retrato de Madame Pontillon, 1871, pastel, Cabinet des Dessins, Museo del Louvre, París). Pero el

encanto de la obra de Berthe se hace más evidente en la acuarela: *Madame Pontillon y su hija*, (*Madame Pontillon et sa fille*, 1872, Galería Nacional de Arte, Washington) y *En el sofá* (*Sur le Sofa*, 1871, Museo Nacional, Estocolmo). En estas obras aplica una ligera y transparente capa de pintura. Reflejos en azul, rosa y dorado iluminan la blancura, lo que se consigue a través del estilo, que recuerda al de un boceto. La acuarela parece recorrer el papel por sí misma. Berthe deja algo de espacio en blanco y a medida que ejecuta su técnica despreocupada obtiene el aspecto inacabado de los impresionistas. La acuarela conocida como *En el balcón* (*Femme et enfant sur un balcon*, Instituto de Arte de Chicago) fue pintada hacia 1870. Paule, la sobrina de Edma y Berthe de cuatro años, posó como modelo. Una panorámica del París tan querido por Berthe donde el Champ-de-Mars y la cúpula de la iglesia des Invalides, forman el fondo del cuadro. La transparencia y la variedad de negros, la suavidad de la luz, un impacto habilidoso en rojo y los pequeños toques de flores en la urna contribuyen a hacer del cuadro una pequeña obra maestra. Dentro de las escenas preferidas por Berthe se encontraban las que recogen momentos de la vida cotidiana de las mujeres: jóvenes peinándose, leyendo, cosiendo, o mirándose en el espejo.

En términos generales, estas obras son escenas de género menor en el espíritu de Degas, uno de los pintores favoritos de Berthe. En la segunda exposición impresionista, la artista mostró el cuadro *En el baile* (*Au Bal*, 1875, Museo Marmottan, París). La modelo, vestida de gala y sosteniendo un elegante abanico es una joven de la sociedad parisina a quien Berthe conocía bien. El cuadro es básicamente un retrato de salón, pero resulta extraordinario en su estilo pictórico: con bellos efectos de color en las áreas en blanco y tan suelto que recuerda a un boceto. La obra de Berthe *Joven empolvándose* (*Jeune femme se poudrant*, 1877, Museo de Orsay, París) y su *Joven aseándose* (*Jeune femme à sa toilette*, 1875-1880, Instituto de Arte, Chicago) se acercan a las obras impresionistas de Degas. La modelo, que se muestra con la espalda vuelta hacia el espectador y de perfil, y el agradable desorden del tocador de una mujer, traducen el encanto de estos detalles íntimos que sólo una mujer conoce. Los críticos que apuntaron a la elegancia típicamente femenina de la obra de Morisot estaban en lo cierto.

La segunda exposición impresionista también contó con un cuadro que suponía el propio Almuerzo sobre la hierba de Morisot. En aquella obra, Édouard Manet había pintado a su hermano Eugène en una situación que se consideró inapropiada en aquella época. En la suya, Berthe convirtió a su marido la figura principal del cuadro, que representaba algo parecido a un picnic de sociedad. Algunos biógrafos de Morisot ven en este cuadro lo que la artista concebía como la imagen ideal de la vida familiar. Desde su boda con Berthe, Eugène se había convertido en constante modelo para la pintora. En 1878, nació la hija de ambos, Julie, lo que explica la ausencia de obras de Berthe en la tercera y cuarta exposiciones impresionistas. A partir de entonces Julie también se convirtió en su modelo. Se la ve crecer y madurar a través de los cuadros de Berthe, donde aparece jugando con su padre, dibujando en el jardín, bordando con sus amigas y entreteniéndose con una muñeca. Morisot tenía el extraordinario don de expresar sus propios sentimientos a través de la pintura con una sinceridad y espontaneidad totales. Finalizando la década de 1870, su estilo pictórico cambió notablemente: sus pinceladas se hicieron más alargadas y nerviosas, aplicándose en diferentes sentidos.

Con ello consiguió la vibración impresionista de luz y color, hasta entonces ausente en su pintura. En Día de verano (Jour d'été, 1879, National Gallery, Londres), logró crear con éxito una armonía natural entre el paisaje y las figuras femeninas que se encuentran en la barca. La expresión pictórica mediante el uso de pinceladas rotas permite a Berthe plasmar la transparencia de la luz y el aire. Este cuadro de Morisot es el que más se acerca a las obras de Monet y Renoir, pese a que el tono de la alta sociedad que siempre caracteriza su obra también es reconocible en este lienzo. Al mismo tiempo, todos los cuadros que mostraban a Eugène Manet y a su hija, como Eugène Manet y su hija en Bougival (Eugène Manet et sa fille à Bougival, 1881, Colección privada); Eugène Manet y su hija en el jardín (Eugène Manet et sa fille au jardin, 1883, Colección privada), poseen un encanto y espontaneidad naturales. El 28 de diciembre de 1879, Édouard Manet le regaló un caballete a su cuñada. “Querida Berthe”, escribió, “no te sorprendas ante la llegada de este nuevo caballete, muy útil para el pastel; es mi humilde regalo de Año Nuevo”. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 100). El regalo era simbólico: la niña de Berthe tenía

dieciocho meses y parecía que las funciones maternas estaban haciendo sombra a su actividad artística. De hecho, Berthe estaba completamente centrada en su hija, a quien los amigos llamaban Bibi. Berthe pensaba que se parecía a Édouard Manet: “Mi niña es una Manet, se mire como se mire; se parece a sus tíos, no a mí en absoluto”. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 99).



Berthe Morisot, En la terraza, 1874. Óleo sobre lienzo, 45 x 54 cm, Museo de Arte Fuji, Tokio.



Berthe Morisot, Eugène Manet y su hija en Bougival, 1881. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm, Museo Marmottan, París.

Y pese a que Julie no resultaba tan bonita como sus primos, Berthe escribió a la hija de Edma: “mi pequeña Bibi es mucho menos fea al natural que en la fotografía y es tan dulce... ¡Le encanta reírse y jugar! Es como un gatito, siempre alegre; redondita como una bola con brillantes ojitos y una boca enorme con la que hace pucheros”. (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 100). En cuestión de arte, su hija era además un estímulo. Naturalmente, Julie estaba presente en las reuniones de amigos de la familia, con cuyos hijos entabló una amistad que duraría toda su vida. Jean Renoir recordaba las palabras de su padre: “Con Berthe Morisot, el círculo de los Manet era un punto importante en la sociedad parisina... En su casa uno no se encontraba con intelectuales, sino sencillamente con gente con la que estar en grata compañía. Mallarmé acudía habitualmente a la casa. A Berthe Morisot le gustaba un tipo de persona determinado: sólo atraía calidad y, además, tenía el don de

limar asperezas. Junto a ella, hasta Degas resultaba agradable”. (J. Renoir, op. cit., pág. 333-334).

Como ya hiciera para otros amigos, Mallarmé envió cartas a Berthe con la dirección en forma de verso: “Apporte ce livre quand naît / Sur le Bois l’Aurore amarante / Chez Madame Eugène Manet / Rue au loin Villejust quarante “ (Entregue este libro cuando aparezca / sobre el bosque la aurora carmesí / a Madame Manet / en Rue Villejust cuarenta) (D. Bona, op. cit., pág. 255). También Julie, en más de una ocasión recibió elegantes e ingeniosos versos de Mallarmé: “Sur Pégase si bien en selle / Où que vous jette son élan / Restez Bibi, Mademoiselle / Julie, avec le nouvel an” (Sentada sobre Pegaso, allá donde te lleve su impulso, permanece, Bibi, Mademoiselle Julie, en el Nuevo Año), (D. Bona, op. cit., pág. 265). Julie apareció en dibujos y cuadros de Édouard Manet, Degas, y Renoir. La familia vivió en Bougival durante dos años, en una casa rodeada por un parque.

Cuando Édouard Manet enfermó gravemente en Rueil, recibió frecuentes visitas. Su muerte supuso un terrible golpe para Berthe, que nunca lo superó. Los enfermos pulmones de Eugène necesitaban aire puro del campo, por lo que fue necesario pasar largas temporadas en la región mediterránea, en Normandía y a las afueras de París. En 1887, alquilaron una casa en el pueblo de Mézy, próximo a Mantes y no lejos del Giverny de Monet. Renoir acudió a casa de Berthe en Mézy para presentarle a su esposa y a su primogénito. A las afueras del pueblo, Berthe y Eugène habían descubierto el castillo de Mesnil, que adquirieron en 1891. Sin embargo, Berthe viviría allí poco tiempo y tras su muerte, el castillo pasaría a ser la residencia de Julie.

En 1892, Eugène Manet falleció; siempre había apoyado a Berthe. Juntos habían visitado a los pintores para reunir las obras con motivo de la última exposición impresionista en 1886, para la que la familia de Berthe aportó una cantidad importante para la financiación. En 1893, Morisot pintó un retrato de su hija y el perro de ésta en un interior: Julie Manet y su galgo Laërte (Julie Manet et son lévrier Laërte, París, Museo Marmottan). La belleza de su obra, pintada con total libertad, revela la maestría y madurez de la artista. Berthe fue la única que pudo contemplar así a Julie: sería y

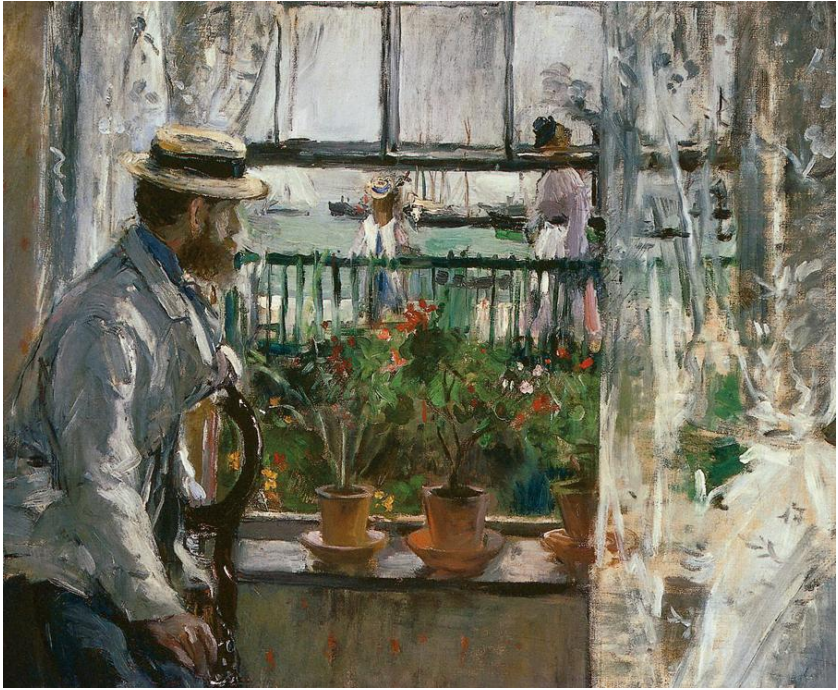
soñadora, modesta y al mismo tiempo segura de sí misma. El 2 de marzo de 1895, Berthe murió a consecuencia de una gripe, sacando fuerzas justo antes de morir para escribir unas líneas a su hija, que contaba diecisiete años: “Mi pequeña Julie, te quiero mientras me estoy muriendo, te querré incluso cuando me haya ido; te lo suplico, no llores... Trabaja y sé buena como siempre lo has sido; en tu corta vida nunca me has causado tristezas”, (Correspondance de Berthe Morisot, op. cit., pág. 184).

Renoir se encontraba pintando al aire libre con Cézanne en Aix cuando recibió el telegrama que anunciaba la muerte de Berthe Morisot. Dejó todo y se fue directamente a la estación de tren. “Tenía la sensación de estar solo en medio de un desierto”, comentó a su hijo. Y, aunque Renoir, Degas, y Monet todavía vivieron mucho tiempo, tras la muerte de Berthe Morisot el grupo de los impresionistas empezó a disolverse lentamente.

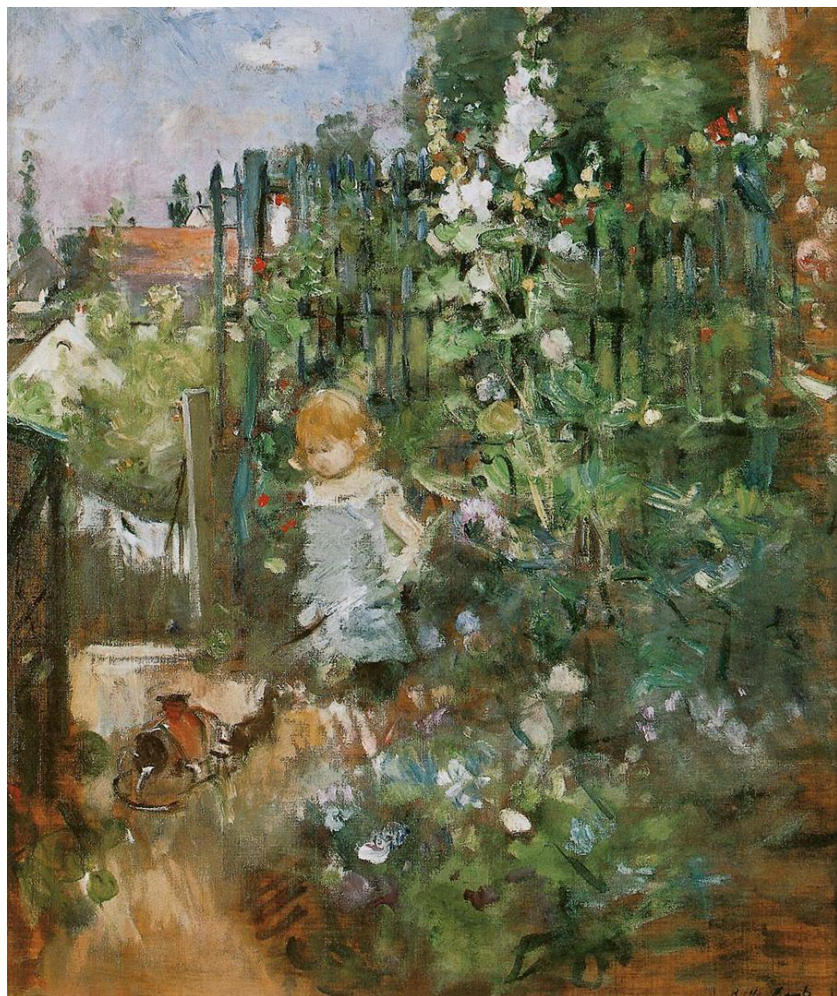


Berthe Morisot, Eugène Manet y su hija en el jardín, 1883. Óleo

sobre lienzo, 60 x 73 cm, Colección privada.



Édouard Manet, Eugène Manet en la isla de Wight, 1875. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm, Museo Marmottan, París.



Berthe Morisot, Niña en una rosalada, 1881. Óleo sobre lienzo, 50 x 42 cm, Wallraf-Richartz Museo, Colonia.

Índice de artistas representados

FRÉDÉRIC BAZILLE (1841-1870)

Frédéric Bazille, Pierre-Auguste Renoir, 1867

PAUL CÉZANNE (1839-1906)

Camino en Pontoise (Cerca de Mathurins), 1875-77

El acueducto, 1885-87

JOHN CONSTABLE (1776-1837)

Jardín de Golding Constable, 1815

Vista de Dedham, 1802

GUSTAVE COURBET (1819-1877)

Aldeas en las montañas, 1874-76

Joven bañista, 1866

EDGAR DEGAS (1834-1917)

Autorretrato, c.1863

Bailarinas de ballet antes de salir a escena, c. 1878-80

Caballos de carreras ante las gradas (El desfile), c.1866

Café-concierto en el Ambassadeurs, c. 1876

Cuatro bailarinas, c.1903

Dos bailarinas, c.1895

Edmondo y Thérèse Morbilli, c. 1865

Edmondo y Thérèse Morbilli, 1865

El hogar de la danza en la Ópera de la calle Peletier, 1872

En el Café (La absenta), 1875-1876

Ensayo de ballet en el escenario, 1874

Ensayo del ballet, 1873

Ensayo, 1873

Ensayo, 1873

Escena de Guerra en la Edad Media, o Desgracias de la ciudad de Orléans, 1865

Jinetes, 1881

Jinetes bajo la lluvia, 1886

La familia Bellelli, 1858-1867

La orquesta de la Ópera, 1870

La pequeña bailarina de catorce años, c. 1879-1881

Lorenzo Pagans y Auguste Degas, 1869-1872

Mademoiselle Fiocre en el ballet “La fuente”, 1867-1868

Melancolía, 1874

Mercado de algodón en Nueva Orléans, 1873

Modista, c. 1882-1886

Muchachas espartanas provocando a unos muchachos, c. 1860

Mujer desnuda peinando su cabello, c. 1886-88

Paso a dos, c.1877-78

Retrato de Mademoiselle Hortense Valpinçon, 1869

EUGÈNE DELACROIX (1798-1863)

Árabe ensillando su caballo, 1855

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (1780-1867)

La bañista de Valpinçon, 1808

ÉDOUARD MANET (1832-1883)

Almuerzo sobre la hierba, 1863

Andando en velero, 1874

Argenteuil, 1874

Autorretrato con paleta, 1879

Baile de máscaras en la Ópera, 1873

Batalla entre el “Kearsarge” y el “Alabama,” 1864

Berthe Morisot con ramo de violetas, 1872

Berthe Morisot con abanico, 1874

Carrera de caballos en el bosque de Boulogne, 1872

Casa en Rueil, 1882

Claveles y clemátides en un jarrón de cristal, 1881

Corrida de toros, 1865

Descanso (Retrato de Berthe Morisot), 1870

Desnudo, 1872

El Almuerzo (El almuerzo en el estudio), 1868

El balcón, 1868-1869

El bebedor de absenta, 1858

El cantante español, 1861-62

El ferrocarril, 1873

El Gran Canal, Venecia, (Venecia azul) 1874

El Gran Canal, Venecia, 1874

El pífano, 1866

Émile Zola, 1868

En el café-concierto, 1878

En el invernadero, 1879

En el jardín, 1870

Eugène Manet en la isla de Wight, 1875

Fusilamiento de Maximiliano, 1867

Fusilamiento del emperador Maximiliano, 1868

Georges Clemenceau (Retrato de Georges Clemenceau desde la tribuna), 1879-1880

Henri Rochefort, 1881

La camarera, 1879

La cantante callejera, 1862

La ciruela, 1878

La lectura, 1869

La vienesa (Retrato de Irma Brunner con sombrero negro), 1880

Lola de Valencia, 1862

Marguerite de Conflans, 1873

Marie Lafébure a caballo, c. 1875

Marina, 1864

Monet pintando en su barco-estudio, 1874

Música en los jardines de las Tullerías, 1862

Nana, 1877

Olimpia, 1863

Otoño (Méry Laurent), 1881

Pareja en Père-Lathuile, 1879

Partida del barco de Folkestone, 1869

Pavimentadores en la rue de Berne, 1878

Retrato de Abbe Hurel, 1875

Retrato de Berthe Morisot descansando, 1873

Retrato de M. y Mme. Manet, 1860

Retrato de Stéphane Mallarmé, 1876

Rosas y tulipanes en un jarrón, 1882

Rubia de los senos desnudos, 1878

Soldado (detalle de Fusilamiento de Maximiliano), 1867

Théodore Duret, 1868

Un bar del Folies-Bergère, 1882

Victorine Meurent, c.1862

CLAUDE MONET (1840-1926)

Almires al atardecer, Otoño, 1891

Almires en Giverny, Puesta de sol, 1888-1889

Almuerzo sobre la hierba, 1866

Boceto del cuadro El paseo

Bordighera, 1884

Camille (La dama del vestido verde), 1866

Casas del Parlamento al atardecer, 1900-1901

Catedral de Rouen a mediodía, 1894

Catedral de Rouen al atardecer, 1894

Catedral de Rouen, Pórtico y Torre de Saint-Romain (a pleno sol), 1894

Catedral de Rouen, sinfonía en gris y rosa, 1892

El almuerzo, panel decorativo, 1873

El bulevar de los Capuchinos, 1873

El camino de Chailly en Fontainebleau, 1865

El puente del camino en Argenteuil, 1874

Estación de Saint-Lazare, 1877

Estanque en Montgeron, 1876-1877

Estudio de una figura al aire libre (Mujer con parasol vuelta a la derecha), 1886

Estudio de una figura al aire libre (Mujer con parasol vuelta a la izquierda), 1886

Fiesta nacional del 30 de junio, 1878, La rue St. Denis, 1878

Fiesta nacional del 30 de junio, 1878, La rue Montorgueil, 1878

Impresión, sol naciente, 1873

Jardín en Vétheuil, 1881

Jarrón con girasoles, 1880

La Manneporte (Etretat), 1886

Lilas al sol, 1873

Lirio amarillo, 1914-1917

Lirios acuáticos, 1903

Lirios acuáticos, 1907

Lirios acuáticos, 1915

Lirios acuáticos, paisaje acuático, las nubes, 1903

Lirios de agua, 1899

Los pavos (Castillo de Rottembourg en Montgeron), 1877

Madame Gaudibert, 1868

Melocotones, 1883

Mujer con hijo y parasol – Madame Monet y su hijo, 1875

Mujer en el jardín de Saint-Adresse, 1867

Mujer en el jardín de Sainte-Adresse, 1867

Mujeres en el jardín, 1866

Paseo por el acantilado en Pourville, 1882

Pirámides de Port Coton, 1886

Puente de Argenteuil, 1874

Puente de Europa, Estación de Saint-Lazare, 1877

Puente del ferrocarril en Argenteuil, 1873

Rincón del jardín en Montgeron, 1876-1877

BERTHE MORISOT (1841-1895)

Caza de mariposas, 1874

El lilo de Maurecourt, 1874

En el baile, 1875

En el balcón, 1871-1872

En el lago del bosque de Boulogne, 1884

En la terraza, 1874

Eugène Manet y su hija en Bougival, 1881

Eugène Manet y su hija en el jardín, 1883

Joven sentada en un banco, 1864

Julie Manet y su galgo Laertes, 1893

La cuna, 1872

Lección de costura, 1884

Leyendo (El parasol verde), 1873

Niña en una rosaleda, 1881

Paule Gobillard pintando, 1886

Retrato de Madame Bourtie y su hija, 1873-74

Vista de París desde Trocadero, 1871-1873

CAMILLE PISSARRO (1830-1903)

Autorretrato, 1903

Camino en Louveciennes, 1872

Cézanne, 1874

Cosecha de heno en Eragny, 1901

Diligencia en el camino de Ennery al Hermitage, Pontoise, 1877

El bulevar Montmartre de París, 1897

El camino de Versalles en Louveciennes, 1870

El cruce, Pontoise (La plaza del viejo cementerio), 1872

El Sena y el Louvre, París, 1903

El viejo mercado de Rouen y la rue de l'Épicerie, 1898

Estanque en Montfoucault, 1875

Fábrica en Pontoise, 1873

Isla de Lacroix con efecto de niebla, 1900

Joven lavándose los pies, 1895

La estación de Lordship Lane, Dulwich, 1871

Las orillas del Marne en Chennevières, 1864-65

Paisaje de Chaponval, 1880

Paseo en burro en Roche-Guyon, 1864-1865

Plaza del Teatro Francés, 1898

Plaza del Teatro Francés, París. Efecto de lluvia, 1898

AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Alfred Sisley y su esposa (La pareja), 1868

Aline Charigot (Madame Renoir), c.1885

Almuerzo en la fiesta del bote, c.1880

Autorretrato, 1875

Autorretrato, c.1876

Baile en Bougival, 1883

Baile en Le Moulin de la Galette, Montmartre, 1876

Bajo el árbol en el Moulin de la Galette, 1875

Bañista con perrito de aguas, 1870

Bañistas en el Sena, La Grenouillère, 1868

Danza en la ciudad (Suzanne Valadon y Eugène Pierre Lestringuez), 1883

Desnudo, 1876

El columpio, 1876

El palco, 1874

El paseo, 1870

El pintor Jules Le Cœur en el bosque de Fontainebleau, 1866

Estudio. Torso, efecto de sol, 1875

Flores en un jarrón, 1915

Gabrielle con joyas, 1910

Jardín en la rue Cortot, Montmartre, 1876

Jinetes en el bosque de Boulogne, 1873

Juicio de Pâris, c.1913-1914

La actriz Jeanne Samary, 1878

La camarera del Duval, 1874

La Grenouillère, 1869

La parisiense o Mujer de azul, 1874

Las bañistas, c.1887

Lavanderas, c.1888

Los amantes, c.1875

Los paraguas, 1881-1885

Madre e hijo (Aline y Pierre), 1886

Muchacha con abanico, 1880

Muchachas tocando el piano, 1892

Muchachas vestidas de negro, 1881

Mujer con abanico, 1881

Mujer de Argelia, 1870

Mujer tocando la guitarra, 1886-97

Niña con regadera, 1876

Niña con un látigo, 1885

Paisaje nevado, 1875

Parisienses vestidas de argelinas, Montmartre, 1872

Pensamiento, c.1876-1877

Platanal, 1881

Posada de Mère Anthony, 1866

Retrato de Charles y Georges Durand-Ruel, 1882

Retrato de Claude Monet, 1875

Retrato de la actriz Jeanne Samary, 1877

Retrato de una modelo, o Margot Legrand, 1878

Retrato del pintor Alfred Sisley, c.1875

Salida del conservatorio, 1877

Tarde de niños en Wargemont, 1884

ALFRED SISLEY (1839-1899)

Avenida de castaños en Celle-Saint-Cloud, 1867

Calle (Calle en Argenteuil), 1872

Efecto de nieve en Louveciennes, 1874

El puente de Moret-sur-Loing, 1888

El puente de Moret, 1893

El Sena en invierno en Bougival (Ribera del Sena en invierno), 1872

Helada blanca, verano de San Martín, 1874

Inundación en Port-Marly, 1876

Inundación en Port-Marly, 1872

La iglesia de Moret bajo la lluvia, 1894

La iglesia de Moret. Atardecer, 1894

La ribera del río Loing, 1885

Las gabarras, c.1870

Nieve en Louveciennes, 1878

Otoño: ribera del río Sena, cerca de Bougival, 1873

Puente en Villeneuve-la-Garenne, 1872

J.M.W. TURNER (1775-1851)

*Tratantes de esclavos arrojando por la borda a muertos y moribundos –
Tifón inminente, 1840*

Índice de obras

A

La actriz Jeanne Samary, 1878

El acueducto, 1885-87

Aldeas en las montañas, 1874-76

Alfred Sisley y su esposa (La pareja), 1868

Aline Charigot (Madame Renoir), c.1885

Almieres al atardecer, Otoño, 1891

Almieres en Giverny, Puesta de sol, 1888-1889

El Almuerzo (El almuerzo en el estudio), 1868

Almuerzo en la fiesta del bote, c.1880

Almuerzo sobre la hierba, 1863

Almuerzo sobre la hierba, 1866

El almuerzo, panel decorativo, 1873

Andando en velero, 1874

Los amantes, c.1875

Árabe ensillando su caballo, 1855

Argenteuil, 1874

Autorretrato, c.1863

Autorretrato, 1875

Autorretrato, 1903

Autorretrato con paleta, 1879

Autorretrato, c.1876

Avenida de castaños en Celle-Saint-Cloud, 1867

B

Bailarinas de ballet antes de salir a escena, c. 1878-80

Baile de máscaras en la Ópera, 1873

Baile en Bougival, 1883

Baile en Le Moulin de la Galette, Montmartre, 1876

Bajo el árbol en el Moulin de la Galette, 1875

El balcón, 1868-1869

Bañista con perrito de aguas, 1870

La bañista de Valpinçon, 1808

Bañistas en el Sena, La Grenouillère, 1868

Las bañistas, c.1887

Un bar del Folies-Bergère, 1882

Batalla entre el “Kearsarge” y el “Alabama,” 1864

Berthe Morisot con abanico, 1874

Berthe Morisot con ramo de violetas, 1872

Boceto del cuadro El paseo

Bordighera, 1884

El bulevar de los Capuchinos, 1873

El bulevar Montmartre de París, 1897

C

Caballos de carreras ante las gradas (El desfile), c.1866

Café-concierto en el Ambassadeurs, c. 1876

Calle (Calle en Argenteuil), 1872

La camarera del Duval, 1874

La camarera, 1879

Camille (La dama del vestido verde), 1866

El camino de Chailly en Fontainebleau, 1865

El camino de Versalles en Louveciennes, 1870

Camino en Louveciennes, 1872

Camino en Pontoise (Cerca de Mathurins), 1875-77

La cantante callejera, 1862

El cantante español, 1861-62

Carrera de caballos en el bosque de Boulogne, 1872

Casa en Rueil, 1882

Casas del Parlamento al atardecer, 1900-1901

Catedral de Rouen a mediodía, 1894

Catedral de Rouen al atardecer, 1894

Catedral de Rouen, Pórtico y Torre de Saint-Romain (a pleno sol), 1894

Catedral de Rouen, sinfonía en gris y rosa, 1892

Caza de mariposas, 1874

Cézanne, 1874

La ciruela, 1878

Claveles y clemátides en un jarrón de cristal, 1881

El columpio, 1876

Corrida de toros, 1865

Cosecha de heno en Eragny, 1901

El cruce, Pontoise (La plaza del viejo cementerio), 1872

Cuatro bailarinas, c.1903

La cuna, 1872

D

Danza en la ciudad (Suzanne Valadon y Eugène Pierre Lestringuez), 1883

Descanso (Retrato de Berthe Morisot), 1870

Desnudo, 1872

Desnudo, 1876

Diligencia en el camino de Ennery al Hermitage, Pontoise, 1877

Dos bailarinas, c.1895

E

Edmondo y Thérèse Morbilli, c. 1865

Edmondo y Thérèse Morbilli, 1865

Efecto de nieve en Louveciennes, 1874

El bebedor de absenta, 1858

Émile Zola, 1868

En el baile, 1875

En el balcón, 1871-1872

En el Café (La absenta), 1875-1876

En el café-concierto, 1878

En el invernadero, 1879

En el jardín, 1870

En el lago del bosque de Boulogne, 1884

En la terraza, 1874

Ensayo de ballet en el escenario, 1874

Ensayo del ballet, 1873

Ensayo, 1873

Ensayo, 1873

Estanque en Montfoucault, 1875

Escena de Guerra en la Edad Media, o Desgracias de la ciudad de Orléans, 1865

La estación de Lordship Lane, Dulwich, 1871

Estación de Saint-Lazare, 1877

Estanque en Montgeron, 1876-1877

Estudio de una figura al aire libre (Mujer con parasol vuelta a la izquierda), 1886

Estudio de una figura al aire libre (Mujer con parasol vuelta a la derecha), 1886

Estudio. Torso, efecto de sol, 1875

Eugène Manet en la isla de Wight, 1875

Eugène Manet y su hija en Bougival, 1881

Eugène Manet y su hija en el jardín, 1883

F

Fábrica en Pontoise, 1873

La familia Bellelli, 1858-1867

El ferrocarril, 1873

Fiesta nacional del 30 de junio, 1878, La rue Montorgueil, 1878

Fiesta nacional del 30 de junio, 1878, La rue St. Denis, 1878

Flores en un jarrón, 1915

Fusilamiento de Maximiliano, 1867

Fusilamiento del emperador Maximiliano, 1868

G

Las gabarras, c.1870

Gabrielle con joyas, 1910

Georges Clemenceau (Retrato de Georges Clemenceau desde la tribuna), 1879-1880

El Gran Canal, Venecia, (Venecia azul) 1874

El Gran Canal, Venecia, 1874

La Grenouillère, 1869

H

Helada blanca, verano de San Martín, 1874

Henri Rochefort, 1881

El hogar de la danza en la Ópera de la calle Peletier, 1872

I

La iglesia de Moret bajo la lluvia, 1894

La iglesia de Moret. Atardecer, 1894

Impresión, sol naciente, 1873

Inundación en Port-Marly, 1872

Inundación en Port-Marly, 1876

Isla de Lacroix con efecto de niebla, 1900

J

Jardín de Golding Constable, 1815

Jardín en la rue Cortot, Montmartre, 1876

Jardín en Vétheuil, 1881
Jarrón con girasoles, 1880
Jinetes bajo la lluvia, 1886
Jinetes en el bosque de Boulogne, 1873
Jinetes, 1881
Joven bañista, 1866
Joven lavándose los pies, 1895
Joven sentada en un banco, 1864
Juicio de Pâris, c.1913-1914
Julie Manet y su galgo Laertes, 1893

L

Lavanderas, c.1888
Lección de costura, 1884
La lectura, 1869
Leyendo (El parasol verde), 1873
El lilo de Maurecourt, 1874
Lilas al sol, 1873
Lirio amarillo, 1914-1917
Lirios acuáticos, 1903
Lirios acuáticos, 1907
Lirios acuáticos, 1915

Lirios acuáticos, paisaje acuático, las nubes, 1903

Lirios de agua, 1899

Lola de Valencia, 1862

Lorenzo Pagans y Auguste Degas, 1869-1872

M

Madame Gaudibert, 1868

Madre e hijo (Aline y Pierre), 1886

La Manneporte (Etretat), 1886

Marguerite de Conflans, 1873

Marie Lafébure a caballo, c. 1875

Marina, 1864

Melancolía, 1874

Melocotones, 1883

Mercado de algodón en Nueva Orleans, 1873

Mademoiselle Fiocre en el ballet “La fuente”, 1867-1868

Modista, c. 1882-1886

Monet pintando en su barco-estudio, 1874

Muchacha con abanico, 1880

Muchachas espartanas provocando a unos muchachos, c. 1860

Muchachas tocando el piano, 1892

Muchachas vestidas de negro, 1881

Mujer con abanico, 1881

Mujer con hijo y parasol – Madame Monet y su hijo, 1875

Mujer de Argelia, 1870

Mujer desnuda peinando su cabello, c. 1886-88

Mujer en el jardín de Saint-Adresse, 1867

Mujer en el jardín de Sainte-Adresse, 1867

Mujer tocando la guitarra, 1886-97

Mujeres en el jardín, 1866

Música en los jardines de las Tullerías, 1862

N

Nana, 1877

Nieve en Louveciennes, 1878

Niña con regadera, 1876

Niña con un látigo, 1885

Niña en una rosaleda, 1881

O

Olimpia, 1863

Las orillas del Marne en Chennevieres, 1864-65

La orquesta de la Ópera, 1870

Otoño (Méry Laurent), 1881

Otoño: ribera del río Sena, cerca de Bougival, 1873

P

Paisaje de Chaponval, 1880

Paisaje nevado, 1875

El palco, 1874

Los paraguas, 1881-1885

Pareja en Père-Lathuile, 1879

La parisiense o Mujer de azul, 1874

Parisienses vestidas de argelinas, Montmartre, 1872

Partida del barco de Folkestone, 1869

Paseo en burro en Roche-Guyon, 1864-1865

Paseo por el acantilado en Pourville, 1882

El paseo, 1870

Paso a dos, c.1877-78

Paule Gobillard pintando, 1886

Pavimentadores en la rue de Berne, 1878

Los pavos (Castillo de Rottembourg en Montgeron), 1877

Pensamiento, c.1876-1877

La pequeña bailarina de catorce años, c. 1879-1881

Pierre-Auguste Renoir, 1867

El pífano, 1866

El pintor Jules Le Cœur en el bosque de Fontainebleau, 1866

Pirámides de Port Coton, 1886

Platanal, 1881

Plaza del Teatro Francés, 1898

Plaza del Teatro Francés, París. Efecto de lluvia, 1898

Posada de Mère Anthony, 1866

Puente de Argenteuil, 1874

Puente de Europa, Estación de Saint-Lazare, 1877

Puente del ferrocarril en Argenteuil, 1873

El puente de Moret, 1893

El puente de Moret-sur-Loing, 1888

El puente del camino en Argenteuil, 1874

Puente en Villeneuve-la-Garenne, 1872

R

Retrato de Abbe Hurel, 1875

Retrato de Berthe Morisot descansando, 1873

Retrato de Charles y Georges Durand-Ruel, 1882

Retrato de Claude Monet, 1875

Retrato de la actriz Jeanne Samary, 1877

Retrato de M. y Mme. Manet, 1860

Retrato de Madame Bourtie y su hija, 1873-74

Retrato de Mademoiselle Hortense Valpinçon, 1869

Retrato de Stéphane Mallarmé, 1876

Retrato de una modelo, o Margot Legrand, 1878

Retrato del pintor Alfred Sisley, c.1875

La ribera del río Loing, 1885

Rincón del jardín en Montgeron, 1876-1877

Rosas y tulipanes en un jarrón, 1882

Rubia de los senos desnudos, 1878

S

Salida del conservatorio, 1877

El Sena en invierno en Bougival (Ribera del Sena en invierno), 1872

El Sena y el Louvre, París, 1903

Soldado (detalle de Fusilamiento de Maximiliano), 1867

T

Tarde de niños en Wargemont, 1884

Théodore Duret, 1868

*Tratantes de esclavos arrojando por la borda a muertos y moribundos –
Tifón inminente, 1840*

V

Victorine Meurent, c.1862

El viejo mercado de Rouen y la rue de l'Épicerie, 1898

La vienesa (Retrato de Irma Brunner con sombrero negro), 1880

Vista de Dedham, 1802

Vista de París desde Trocadero, 1871-1873

